



Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

COPERTA

**GOYA: «Mare colos adormit»
desen 1824-28, (distrus)**



Secolul 20 — Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

208—209

5-6 • 1978

SUMAR

MARI PRIETENI AI ROMÂNIEI

RAFAEL ALBERTI

EUGEN JEBELEANU: *Rafael Alberti regăsit* • 6

« Un glas fervent în mijlocul mulțimilor »

Poeme, în tălmăcirea lui Eugen Jebeleanu • 8

Noapte de război la muzeul Prado

piesă de teatru, într-un act, în românește de Cristina Hăulică • 19

Nu spun aici ceea ce nu spun, poem-prolog la piesa lui Picasso • 46

PABLO PICASSO

Înmormîntarea contelui de Orgaz

piesă de teatru, în românește de Cristina Hăulică • 51

Picasso și marea tradiție spaniolă: de la El Greco și Velázquez la Goya —
desene din ultima sa expoziție (Paris, 1972)

FERNANDO ARRABAL

Labirintul

piesă de teatru într-un act, în românește de Alexandru Baci • 68

ROXANA EMINESCU: *Însemnări pentru un spectacol Arrabal* • 88

FERNANDO ARRABAL: *Scrisoare adresată tatălui său în 1976*, în
românește de Andrei Ionescu

GOYA

150 DE ANI DE LA MOARTEA ARTISTULUI

TRES DE MAYO

MANUEL MACHADO: *El le-a văzut...* poem, în românește de Domnița Dumitrescu • 94

KENNETH CLARK: «*Prima picătură absolut revoluționară*», în românește de Theodor Enescu • 95

GIULIO CARLO ARGAN: «*Asta se numește Istoria...*», în românește de Andreia Roman • 99

Goya «*Desastres de la guerra*», gravuri și desene

GOYA ȘI SUFLETUL CONTEMPORAN

THEODOR ENESCU: *Argument la o antologie*

MAX DVOŘÁK: *O cronică de război în imagini*, în românește de Roxana Theodorescu • 107

THEODOR HETZER: *Goya și criza artei din jurul lui 1800*, în românește de Ruxandra Alămiță • 109

HANS SEDLMAYR: *Demonii*, în românește de Theodor Enescu • 117

ALDOUS HUXLEY: *Tîlhărie la drumul mare*, poem, în românește de Ioana Ieronim • 120

ALDOUS HUXLEY: *Variațiuni asupra lui Goya*, în românește de Theodor Enescu • 122

ANDRÉ MALRAUX: *Goya în alb și negru*, eseu, fragmente, în românește de Ion Mihăileanu • 126

Goya «*Disparates*», gravuri și desene

Omagii

ALEXANDRU PHILIPPIDE

ALEXANDRU PHILIPPIDE: *Privești din vis, ecouri din viață* • 138

VASILE NICOLESCU: *Misteriosul cristal* • 140

DORIN TUDORAN: *Portretul artistului: în tinerețe și la zenit* • 141

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: «*Cunoașterea e tot o cucerire*» • 143

GEO BOGZA

RADU POPESCU: *Geo Bogza — ritmurile fundamentale* • 152

MIRCEA ZACIU: *Poetul și visul elementelor* • 171

ALEXANDRU PALEOLOGU: *Geo Bogza, o certitudine antifascistă* • 181

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Inima mea, în scoarța plopului* • 185

CRONICA TRADUCERILOR

MIRCEA IVĂNESCU: *Arghezi în premieră engleză* • 187



MARI PRIETEN

« Un glas fervent în mijlocul mulțimilor »

« Astăzi se scrie în Spania cea mai frumoasă poezie din Europa ! » exclamă Lorca în momentul afirmării depline a grupului 27, care întrunește personalități de o extraordinară strălucire, cum rareori se ivesc împreună: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados etc. S-a vorbit pe bună dreptate de un nou secol de aur, cu nimic mai puțin decît glorioasa epocă a barocului. Sînt contemporani cu suprarealiștii francezi, dar înrudită cea mai puternică a lor nu este cu mișcarea suprarealistă, ci cu poezia « esențială » a lui Juan Ramón Jiménez, maestrul unanim recunoscut, și, în aria europeană, cu poezia lui Paul Valéry și T. S. Eliot. Pentru toți, poezia este o profesiune riguroasă și importantă: este nevoie de o muncă neobosită pentru a atinge perfecțiunea formală și conceptuală pe măsura înaltașului venerat, don Luis de Góngora, pe care-l omagiază fervent cu ocazia tricentenarului din 1927. Grupul se definește compact, în pofida varietății temperamentale și de natură artistică. Toți se caracterizează prin aceeași aspirație spre o artă pură și vibrantă totodată, prin aceeași tehnică savantă, prin aceeași seriozitate cu care cultivă o artă dificilă, prin același efort de stilizare. Solidaritatea de grup a fost pusă recent în lumină de Vicente Aleixandre, care, la decernarea premiului Nobel, a declarat că el îl primește în numele întregii generații. Desigur, nu toți s-au bucurat de aceeași notorietate. În primul plan s-au situat, de la început, Lorca și Alberti, care au devenit, în cîmpul poeziei, ambasadorii Spaniei, asemeni lui Picasso și Dalí în pictură. Lorca — dramatic și profund uman, interpret neegalat al simțirii populare; Alberti — luminos, dinamic, elegant, stilizator al motivelor folclorice. Ei doi sînt cei mai « creatori » naționali și universali totodată, asemeni lui Juan Ramón Jiménez, alt mare « andaluz universal ». Îi caracterizează de la început o excepțională înzestrare multilaterală: Alberti se manifestă deopotrivă ca pictor și poet, Lorca este un virtuoz al pianului și un fin desenator. Amîndoi se vor afirma plenar atît ca poeți, cit și ca dramaturgi. Dacă la început, prin apropierea stilistică: — aceeași mare virtuozitate în prelucrarea motivelor folclorice, — există între ei o oarecare rivalitate, prietenia și emulația senină de mai tîrziu, neumbrită de vrajă, a avut ca rezultat

AI ROMÂNIEI

cîteva cicluri de poezii de o valoare excepțională, înrudite și totuși distincte. Poezia din tinerețe a lui Alberti, luminoasă, plină de bucurie, formează un univers deosebit de visarea și presentimentele tragice din versurile lui Lorca.

Poezia lui Alberti a fost comparată cu oceanul său meridional din Cádiz: limpede și strălucitoare la suprafață, dar ascunzînd nebănuite profunzimi de sensuri și probleme. Grația naivă a versurilor de factură populară este numai aparent spontană, mai bine zis este de o spontaneitate conștientă, obținută printr-un îndelung travaliu de decantare a esențelor. «Iată o poezie de factură populară și în același timp foarte personală, fără cursivitate facilă; o poezie tradițional spaniolă, fără întoarceri inutile la modalități arhaice; o poezie proaspătă și în același timp șlefuită; o poezie care, deși bine strunită, este sprintenă, grațioasă și înflorată, andaluză prin excelență». Aceste cuvinte prin care Juan Ramón Jiménez caracteriza volumul de debut al lui Alberti își păstrează în întregime și astăzi valabilitatea. Poeziile de angajare politică de mai tîrziu întregesc imaginea unui Alberti rămas în esență același. Nici în anii grei ai exilului, cînd Alberti dă glas durerii, protestului și meditației amare, nu se poate susține că poezia lui este poezia unui înfrînt. Capacitatea de regenerare a artistului cu adevărat mare se dovedește încă o dată miraculoasă, și fondul optimist albertian iese din nou la iveală. Depășindu-se mereu pe sine, Alberti, din faza deplinei maturități, exprimă constant și mereu înnoitor bucuria creației. Acum, la 75 de ani, facultatea sa poetică posedă aceeași generoasă fecunditate din anii tinereții, așa cum atunci măiestria «neobișnuită» era a unei maturități precoce.

«Sînt Rafael Alberti, un poet spaniol, un glas fervent în mijlocul mulțimilor», declară poetul într-un celebru *Autoportret*. «Sînt Rafael Alberti, plecat în lume, exilat împreună cu o parte din eroicul său popor». Exilul s-a încheiat acum, cînd, după moartea lui Franco, Spania a făcut pași însemnați pe calea democratizării și în sfîrșit Rafael Alberti se poate bucura și acasă de o largă și deschisă prețuire: poeziile îi sînt reeditate în tiraje impresionante, piesele de teatru îi sînt reprezentate pe scenele Madridului. În anii peregrinărilor sale, poetul a poposit de cîteva ori și în țara noastră și a devenit unul din marii noștri prieteni. Versiunile sale spaniole din Eminescu, Arghezi și poezia populară constituie prețioase dovezi ale acestei prietenii.

Secolul 20

mai singuratic decât răceala unui turn menit să lumineze
calea păsărilor pierdute,
pe marea care tot curge prin tine până ce-ți umple de
sare cuvintele.
Trebuia neapărat să te fi născut singur și răbdător
fără glorie, ca să-mi spui:
Sunt treizeci de ani de când nu mai citesc ziarele:
măine va fi vreme frumoasă ».

...Și sunt la Madrid și Rafael se află în fața mea și ciocnim cupe cu
vinuri românești, și el îmi vorbește cu vocea lui plină, bărbătească, despre
atâtea lucruri trecute și despre atâtea orizonturi viitoare, sigur (siguri)
că vom trăi vreo cinci sute de ani.

Ochii lui Rafael îmi spun poezii, ale lui, pe care le-am tradus demult,
odată :

« Ei m'au rănit, ei m'au lovit
(îți iau exemplul, te privesc)
ei m'au ucis, însă nîcîcînd
(îți iau exemplul, te privesc)
nîcîcînd nu m'au îngenunchiat,
(îți iau exemplul, te privesc
umerii tăi mă însoțesc) ».

Îmi însușesc versurile.

Și pornim prin noaptea Madridului nouă, scăpărătoare de atâtea
speranțe...

EUGEN JEBELEANU

mai singuratic decât răceala unui turn menit să lumineze
calea păsărilor pierdute,
pe marea care tot curge prin tine până ce-ți umple de
sare cuvintele.
Trebuia neapărat să te fi născut singur și răbdător
fără glorie, ca să-mi spui:
Sunt treizeci de ani de când nu mai citesc ziarele:
măine va fi vreme frumoasă ».

...Și sunt la Madrid și Rafael se află în fața mea și ciocnim cupe cu
vinuri românești, și el îmi vorbește cu vocea lui plină, bărbătească, despre
atâtea lucruri trecute și despre atâtea orizonturi viitoare, sigur (siguri)
că vom trăi vreo cinci sute de ani.

Ochii lui Rafael îmi spun poezii, ale lui, pe care le-am tradus demult,
odată :

« Ei m'au rănit, ei m'au lovit
(îți iau exemplul, te privesc)
ei m'au ucis, însă nîcîcînd
(îți iau exemplul, te privesc)
nîcîcînd nu m'au îngenunchiat,
(îți iau exemplul, te privesc
umerii tăi mă însoțesc) ».

Îmi însușesc versurile.

Și pornim prin noaptea Madridului nouă, scăpărătoare de atâtea
speranțe...

EUGEN JEBELEANU

CÂNTEC 4

Alunecă luntrile atât de aproape
de mal,
încât ar fi în stare să smulgă
o creangă din sălciile
depe mal.

Atât e de-aproape malul,
că luntrile de ar vroi
ar fi în stare să smulgă
și-un armăsar depe mal.

Ce bine-i să stai pe malul
acestui mal
de unde luntrile sunt în stare,
dacă luntrile ar vrea s'o facă,
să salte spre mare un cal
— o creangă din sălcii
și malul.

CÂNTEC 5

Zi-mi, răule, ce-aș putea fi
față de tine,
tu, fără de margini de mare?

Și tu, răule,
ce-ai putea fi față de mine?

Luntre de-ai fi, te-ai duce la vale.
Luntre de-aș fi, m'aș duce la vale.
Ce s'ar alege de tine
și ce s'ar alege de mine?

Singur ești tu și sunt singur.
Te privesc. Mă privești. Și,
fără de margini cum ești,
ce pot fi eu fără tine?

Adio, rău. Nicidec să nu spui
că m'ai văzut, te văzui.

CÂNTEC 6

De-aș fi ostenit de viață,
ce n'aș face, rău uriaș,
să mă risipesc
prin insulele tale?

CÂNTEC 4

Alunecă luntrile atât de aproape
de mal,
încât ar fi în stare să smulgă
o creangă din sălciile
depe mal.

Atât e de-aproape malul,
că luntrile de ar vroi
ar fi în stare să smulgă
și-un armăsar depe mal.

Ce bine-i să stai pe malul
acestui mal
de unde luntrile sunt în stare,
dacă luntrile ar vrea s'o facă,
să salte spre mare un cal
— o creangă din sălcii
și malul.

CÂNTEC 5

Zi-mi, rădule, ce-aș putea fi
față de tine,
tu, fără de margini de mare?

Și tu, rădule,
ce-ai putea fi față de mine?

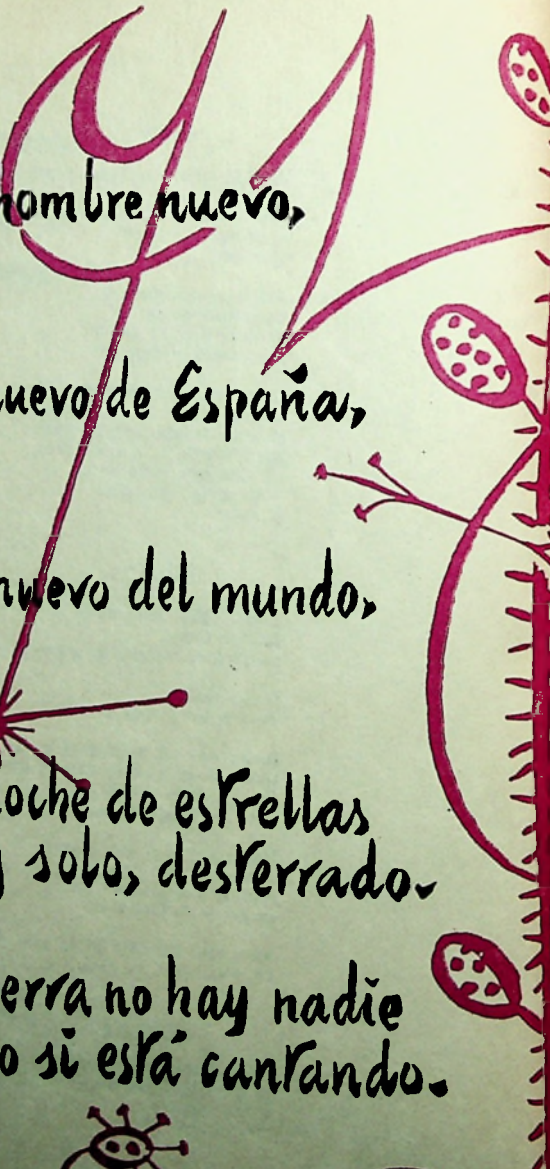
Luntre de-ai fi, te-ai duce la vale,
Luntre de-aș fi, m'aș duce la vale.
Ce s'ar alege de tine
și ce s'ar alege de mine?

Singur ești tu și sunt singur.
Te privesc. Mă privești. Și,
fără de margini cum ești,
ce pot fi eu fără tine?

Adio, rău. Nicicând să nu spui
că m'ai văzut, te văzui.

CÂNTEC 6

De-aș fi ostenit de viață,
ce n'aș face, rău uriaș,
să mă risipesc
prin insulele tale?



Creemos el hombre nuevo,
cantando.

El hombre nuevo de España,
cantando.

El hombre nuevo del mundo,
cantando.



Canto esta noche de estrellas
en que estoy solo, desterrado.

Pero en la Tierra no hay nadie
que este solo si está cantando.



Al árbol lo acompañan las hojas,
y si está seco ya no es árbol.



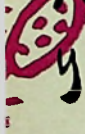
Al pájaro, el viento, las nubes,
y si está mudo ya no es pájaro.



Al mar lo acompañan las olas
y su canto alegre los barcos.



Al fuego, la llama, las chispas
y hasta las sombras cuando es alto.



Nada hay solitario en la Tierra.
Creemos el hombre nuevo cantando.

CÂNTEC 9

Împăcat ești aici, însă
lumea continuă să se rotească.

Se mișcă păsările aici
dar sunt împăcate,
Iar lumea continuă să se rotească.

Împăcat sunt, însă lumea
înăuntrul meu, se rotește.

Ce știu acești cai,
clapotele acestea suave,
câinii aceștia și acest prelung
oftat al porumbiței?
Și ce — omul ce sfâșie văzduhul
galopând?

Se mișcă, însă cu toții sunt împăcați.
... Iar lumea continuă să se rotească.

CÂNTEC 10

Unde erai, porumbiță
desnădăjduită?

Te-auzii în zori cum cântai
însă unde erai nu pot ști.
Nici pomul nu-l știu și nici creanga.

Te-auzii cântând la amiază,
însă nu știu unde cântai.
Unde erai?

Te-auzii cântând către seară,
aproape și-atât de departe.
Însă nu știu unde erai,
unde cântai.

Și noaptea cântând te-auzii,
mereu desnădăjduită.
Unde erai, vai, porumbiță
desnădăjduită?

Spune? Dece desnădăjduită?
Unde erai?

CÂNTEC 12

Totul e limpede.
Dar dacă în mine ar fi beznă,
cum aş putea cânta luminos?

CÂNTEC 9

Împăcat ești aici, însă
lumea continuă să se rotească.

Se mișcă păsările aici
dar sunt împăcate,
Iar lumea continuă să se rotească.

Împăcat sunt, însă lumea
înăuntrul meu, se rotește.

Ce știi acești cai,
clopotele acestea suave,
câinii aceștia și acest prelung
oftat al porumbiței?
Și ce — omul ce sfâșie văzduhul
galopând?

Se mișcă, însă cu toții sunt împăcați.
... Iar lumea continuă să se rotească.

CÂNTEC 10

Unde erai, porumbiță
desnădăjduită?

Te-auzii în zori cum cântai
însă unde erai nu pot ști.
Nici pomul nu-l știu și nici creanga.

Te-auzii cântând la amiază,
însă nu știu unde cântai.
Unde erai?

Te-auzii cântând către seară,
aproape și-atât de departe.
Însă nu știu unde erai,
unde cântai.

Și noaptea cântând te-auzii,
mereu desnădăjduită.
Unde erai, vai, porumbiță
desnădăjduită?

Spune? dece desnădăjduită?
Unde erai?

CÂNTEC 12

Totul e limpede.
Dar dacă în mine ar fi beznă,
cum aș putea cănta luminos?

CÂNTEC 16

Astăzi în zori erau negri
portocalii.
Atât de albe, ieri, către seară,
florile lor, — acuma negre.
Ce negre s'au deşteptat !

Nu ştiu ce vânt s'a prăvălit
azi noapte dinspre prăpastie.
Dacă nu vântul, ceva s'a prăvălit
azi noapte dinspre prăpastie.
Ceva.

În balcon, azi dimineaţă,
la fel ca'n fiecare zi,
m'am dus să privesc portocalii,
şi-am văzut ceea ce spun:
ceva, ceva
pe care, nefiind în stare să-l înţeleg pe de-a-ntregul,
îl dau tăcerii.

CÂNTEC 17

(solitudine)

Către singurătate m'am îndreptat
să văd dacă nu voiu întâlni răul
uitării.
Şi în singurătate nu se afla
decît singurătatea fără rău.

Când ai văzut sângele
în singurătate nu mai găseşti rău
al uitării.
Şi chiar de ai găsi, acela n'ar fi niciodată
răul uitării.

Din ciclul Baladas y canciones del Paraná

CÂNTEC 2

Pe cine să acuz
eu
că silit sunt să spun aceleaşi vorbe
eu,
să aud acelaş lucru
eu,
să cânt acelaş lucru eu,
osîndit să văd acelaş lucru ?

CÂNTEC 16

Astăzi în zori erau negri
portocalii.
Atât de albe, ieri, către seară,
florile lor, — acuma negre.
Ce negre s'au deșteptat !

Nu știu ce vânt s'a prăvălit
azi noapte dinspre prăpastie.
Dacă nu vântul, ceva s'a prăvălit
azi noapte dinspre prăpastie.
Ceva.

În balcon, azi dimineață,
la fel ca'n fiecare zi,
m'am dus să privesc portocalii,
și-am văzut ceea ce spun:
ceva, ceva
pe care, nefiind în stare să-l înțeleg pe de-a'ntregul,
îl dau tăcerii.

CÂNTEC 17

(solitudine)

Către singurătate m'am îndreptat
să văd dacă nu voiu întâlni rîul
uitării.
Și în singurătate nu se afla
decît singurătatea fără rîu.

Cînd ai văzut sângele
în singurătate nu mai găsești rîu
al uitării.
Și chiar de ai găsi, acela n'ar fi niciodată
rîul uitării.

Din ciclul Baladas y canciones del Paraná

CÂNTEC 2

Pe cine să acuz
eu
că silit sunt să spun aceleași vorbe
eu,
să aud acelaș lucru
eu,
să cînt acelaș lucru eu,
osîndit să văd acelaș lucru ?

În ne-lăsim de Albert!

Hubiera sido.

Salvez un buen pintor. Pero es nada.

~~Es~~ un poeta de la madrugada,
es decir, un poeta ya perdido -

Alberto

Roma,

nov 1966

per

para un poeta de la madrugada.



Cineva încărcat de întreaga vină
— și cât de sângeroasă vină! —
m'a târât în locul acesta.

Și — ciocărlie captivă — eu
cânt în chiar acest loc
eu.

18 septembrie 1978

CÂNTEC 5

Versuri largi, largi versuri,
drumuri interminabile,
tălpi și plămâni oboșiți.
Râsului și plânsului meu
le-ajunge un singur rând.
Și până și rândul acesta e prea mult
pentru plâns.

Când o lacrimă se rostogolește
o las să alunece transparentă.



◀ Melancolia unui joc autoironic — «Ce păcat de Albertil Ar fi fost un pictor bun» —, într-una din inscripțiile străjuind, spontane și totodată elegant epigramatice, lunga lui prietenie cu Eugen Jebeleanu, care, în preajma acestui chip original, e tentat, la rândul său, de nostalgia de a-l portretiza și în desen. ▶

12 Nov. 1978
Albertil

CÂNTEC 15

Știu că visul gonit e de foame.
Dar eu trebuie să trăiesc cântând.

Că temnița înnoarează visul.
Dar eu trebuie să trăiesc cântând.

Că visul ucis e de moarte.
Dar eu trebuie,
eu trebuie să trăiesc cântând.

CÂNTEC 16

(Antonio Machado)

Cu câtă melancolie
vin spre tine. Tot ce văd
azi — ai fi văzut și tu.
Lucruri și firești și sfinte,
lucruri către care ochii
nu se pot pleca decât
împăienjeniți de lacrimi.
Nemișcatul rău, dar care
ne întinde blând o mână
și ne cheamă lin pe nume.
Și un cal care, când trecem,
își înalță fruntea, parcă
vrând să spună două vorbe.
Un dulău ce ne arată
dragostea, dormindu-și somnul
talănit la umbra noastră.
Blând, un arbor ce ne'ntinde
umbra-i, precum un prieten
care-ți dă cheile casei.
Și un câmp plin de lumina
florilor, larg până'n zare,
cu pășuni dormind senine
sub azur . . .

CÂNTEC 22

Eu nu știu — vântule, spune-mi tu —
dacă la capătul atâtor ani
cântecul care palpită în
inima mea, muzica
inimii mele, sunt altceva
decât ești tu, ce nu ești decât
vânt.

Ce am fost eu, vântule?
Vânt, poate, numai vânt.
Singur, acum, cu tine'mpreună,
față în față — spune-mi, vânt
trudit de atâtea prăpăstii —,
sunt ce ești tu, sunt numai vânt?

Doream să am înfățișări numeroase, să fiu divers,
multiplu, să cânt un cântec deplin.

Doream
să cânt un cântec deplin.

Însă nu știu, vânt singuratec,
pierdut prin aste prăpăstii,
de nu voi fi, până la urmă, ca și tine:
vânt.

Ceva care doar trece și
în nimeni nu-și lasă amintirea.
Vânt poate, și numai vânt.

18 august 1978

CÂNTEC 36

Trei oameni călări
și un taur îndrăzneț.
Un taur îndrăzneț
și trei oameni călări.

Furios, vântul
cu coarnele, împungând.

Trei oameni călări
și un taur liniștit.
Un taur liniștit
și trei oameni călări.

Liniștit, vântul
odihnindu-se.

Din ciclul Canciones

În românește de EUGEN JEBELEANU





RAFAEL ALBERTI

NOAPTE DE RĂZBOI
ÎN
MUZEUL

PRADO

piesă de teatru

RAFAEL ALBERTI

NOAPTE DE RĂZBOI ÎN MUZEUL PRADO

piesă de teatru

Personaje din diferite tablouri, desene și acuaforte de Goya:

CIUNGUL • ÎMPUȘCATUL • TOCILARUL • STUDENTUL • LA
MAJA • TOREADORUL • CĂLUGĂRUL • ORBUL • VRĂJI-
TOAREA I • VRĂJITOAREA II • VRĂJITOAREA III • DECAPI-
TATUL • MĂGARUL • ȚAPUL • SUITĂ DE SCHILOZI ȘI SĂRACI
AI MADRIDULUI

Aceste personaje trebuie să fie îmbrăcate ca la începutul secolului al XIX-lea; unele în culori vii dar opace, altele în tonuri de gri, sepia, alb și negru. Se va încerca pe cât posibil o apropiere de clar-obscurul desenelor și gravurilor lui Goya.

Personaje aparținând unui tablou al lui Tițian:

VENUS • ADONIS • MARTE

Venus trebuie să fie aproape goală și de un alb mat ca acela al statuilor. Adonis, îmbrăcat într-o tunică de un roșu închis, cu coapsele goale și tălpile încălțate cu sandale. Marte, la început îmbrăcat într-o blană de animal și purtând o mască de mistreț. Apoi, aproape gol și cu o cască de oțel.

- ◀◀ «Disparate de îndesăgați». Acuaforte (Detaliu)
◀ «Disparate vesel». Acuaforte (Detaliu)

RAFAEL ALBERTI

NOAPTE DE RĂZBOI ÎN MUZEUL PRADO

piesă de teatru

Personaje din diferite tablouri, desene și acuaforte de Goya:

CIUNGUL • ÎMPUȘCATUL • TOCILARUL • STUDENTUL • LA
MAJA • TOREADORUL • CĂLUGĂRUL • ORBUL • VRĂJI-
TOAREA I • VRĂJITOAREA II • VRĂJITOAREA III • DECAPI-
TATUL • MĂGARUL • ȚAPUL • SUITĂ DE SCHILOZI ȘI SĂRACI
AI MADRIDULUI

Aceste personaje trebuie să fie îmbrăcate ca la începutul secolului al XIX-lea: unele în culori vii dar opace, altele în tonuri de gri, sepie, alb și negru. Se va încerca pe cât posibil o apropiere de clar-obscurul desenelor și gravurilor lui Goya.

Personaje aparținând unui tablou al lui Tițian:

VENUS • ADONIS • MARTE

Venus trebuie să fie aproape goală și de un alb mat ca acela al statuilor. Adonis, îmbrăcat într-o tunică de un roșu închis, cu coapsele goale și tălpile încălțate cu sandale. Marte, la început îmbrăcat într-o blană de animal și purtând o mască de mistreț. Apoi, aproape gol și cu o cască de oțel.

◀◀ «Disparate de îndesăgați». Acuaforte (Detaliu)

◀ «Disparate vesel». Acuaforte (Detaliu)

VRĂJITOAREA I: Napoleon! Napolepădătură¹! (Pe un ton confidențial:) Știți, eu am portretul lui... (Izbucind în râs:) ... pe fundul unui țucal! Hi! Hi! Hi! În ce hal este, sărmanul de el, în fiecare dimineață!

CIUNGUL: Ce faci acolo, vrăjitoare bătrână?

VRĂJITOAREA I: Aștept. (Solemnă:) Sînt doamnă de onoare a reginei... la spuneți, n-aveți cumva o dușcă s-o dau pe gît? (Șuierînd foarte tare:) Da ce frig e în noaptea asta! Oh, ce frig împruțit!

CIUNGUL (aruncîndu-i o ploscă de vin care-i atîrna pe umăr): — Ține! Și mai taci din gură, bețivo! (Oamenilor:) Hai, mișcați, nu e timp de pierdut, băieți!... (Vrăjitoarea I bea o înghițitură bună, scrișnind din dinți și zîmbind, apoi se ascunde din nou printre saci, după ce a aruncat plosca în aer.) Bun, acum ăștia... (Arată spre sacii care sînt împrăștiati pe scenă. Împușcatul, ajutat de Tocilar, dă să îndeplinească ordinul, dar se reazemă lehamăit de baricadă). Nu prea pari să muncești din toată inima, tu, cel de colo... Cum te cheamă?

ÎMPUȘCATUL (ridică din umeri): Pe mine? Ehe... Pe mine m-au împușcat la Moncloa, cu mîinile legate. Din pricina celor petrecute în ziua de 2 Mai, la Puerta del Sol... Cîinii de francezi! Acum nici măcar nu-mi mai știu numele. L-am uitat. Poți să-mi zici Împușcatul.

CIUNGUL (ridică plosca de jos și i-o dă): Ține, bea o înghițitură... (Celălalt bea.) Ce făceai... în viață?

ÎMPUȘCATUL: Eram catîrgiu. Între Toledo și Madrid. Sosisem acolo în noaptea dinainte... (După o mică pauză:) Aa, acu'e mai bine. (Către Tocilar:) Hai, băieți, ne-apucăm iar de treabă...

TOCILARUL (încearcă să meargă, dar cade în genunchi): Mai întîi scoateți-mi pumnalul ăsta dintre coaste, abia mai pot să respir. (Se rostogolește pe podea.)

CIUNGUL (încearcă să scoată pumnalul care este înfipt pînă la plăsele în pieptul Tocilarului): Să încercăm... Dar, Doamne Dumnezeule, cît de adînc e înfipt!... Iar eu, cu o singură mîină...

ÎMPUȘCATUL (încearcă la rîndu-i să scoată pumnalul): Așa e, chiar că-i dîta-mai... Da' de ce ți-au făcut una ca asta?

TOCILARUL: Tocmai de-aceea, pentru pumnalul pe care-l vedeți. Pricepeți: eram tocilar, ascuțeam cuțite pe uliți... Soldații au scotocit cocioabele și au găsit pumnalul ăsta într-un ghiveci de mușcate. Atunci mi-au pus căluș în gură, iar pumnalul mi l-au înfipt în piept... Pe urmă, adio...

GLASUL VRĂJITOAREI I: Blestemații de franțuji! Blestemații de franțuziți! Hi! Hi!

TOCILARUL (ridicîndu-se și adresîndu-se Ciungului): Și tu, cu ciumpăveala asta? Că doar, oricum, n-ai venit pe lume cu un braț lipsă?

CIUNGUL: Nu, dovadă că duceam, în același timp, un ulcior de pămînt și un chiup. Asta era meseria mea: îmi strigam apa cam peste tot, la Prado, la Pradera și pînă la San Antonio... (Cu o voce ușor reținută:) «Apă proaspătă! Apă de la fîntîna Berro!...» În război, eram artilerist. Apăram parcul de la Monteleón. Vine o schijă de obuz: s-a dus brațul...

¹ Loc de cuvînte: în spaniolă, *Napoladrón* (*ladrón* = hoț, cîlhar)

VRĂJITOAREA I: Napoleon! Napolepădătură¹! (Pe un ton confidențial:) Știți, eu am portretul lui... (Izbucnind în râs:)... pe fundul unui țucal! Hi! Hi! Hi! În ce hal este, sărmanul de el, în fiecare dimineață!

CIUNGUL: Ce faci acolo, vrăjitoare bătrână?

VRĂJITOAREA I: Aștept. (Solemnă:) Sînt doamnă de onoare a reginei... la spuneți, n-aveți cumva o dușcă s-o dau pe gît? (Șuierînd foarte tare:) Da ce frig e în noaptea asta! Oh, ce frig împruțit!

CIUNGUL (aruncîndu-i o ploscă de vin care-i atîrna pe umăr): — Ține! Și mai taci din gură, bețivo! (Oamenilor:) Hai, mișcați, nu e timp de pierdut, băieți!... (Vrăjitoarea I bea o înghițitură bună, scrișnind din dinți și zîmbind, apoi se ascunde din nou printre saci, după ce a aruncat plosca în aer.) Bun, acum aștia... (Arată spre sacii care sînt împrăstiați pe scenă. Împușcatul, ajutat de Tocilar, dă să îndeplinească ordinul, dar se reazemă lehamăiit de baricadă). Nu prea pari să muncești din toată inima, tu, cel de colo... Cum te cheamă?

ÎMPUȘCATUL (ridică din umeri): Pe mine? Ehe... Pe mine m-au împușcat la Moncloa, cu mîinile legate. Din pricina celor petrecute în ziua de 2 Mai, la Puerta del Sol... Cîinii de francezi! Acum nici măcar nu-mi mai știu numele. L-am uitat. Poți să-mi zici Împușcatul.

CIUNGUL (ridică plosca de jos și i-o dă): Ține, bea o înghițitură... (Celălalt bea.) Ce făceai... în viață?

ÎMPUȘCATUL: Eram catîrgiu. Între Toledo și Madrid. Sosisem acolo în noaptea dinainte... (După o mică pauză:) Aa, acu'e mai bine. (Către Tocilar:) Hai, băieți, ne-apucăm iar de treabă...

TOCILARUL (încearcă să meargă, dar cade în genunchi): Mai întîi scoateți-mi pumnalul ăsta dintre coaste, abia mai pot să respir. (Se rostogolește pe podea.)

CIUNGUL (încearcă să scoată pumnalul care este înfipt pînă la plăsele în pieptul Tocilarului): Să încercăm... Dar, Doamne Dumnezeule, cît de adînc e înfipt!... Iar eu, cu o singură mînă...

ÎMPUȘCATUL (încearcă la rîndu-i să scoată pumnalul): Așa e, chiar că-i dîta-mai... Da' de ce ți-au făcut una ca asta?

TOCILARUL: Tocmai de-aceea, pentru pumnalul pe care-l vedeți. Pricepeți: eram tocilar, ascuțeam cuțite pe uliți... Soldații au scotocit cocioabele și au găsit pumnalul ăsta într-un ghiveci de mușcate. Atunci mi-au pus căluș în gură, iar pumnalul mi l-au înfipt în piept... Pe urmă, adio...

GLASUL VRĂJITOAREI I: Blestemații de franțuji! Blestemații de franțuzli! Hi! Hi!

TOCILARUL (încearcă să scoată pumnalul): Și tu, cu ciumpăveala asta? Că doar, ... un braț lipsă?

CIUNGUL: ... timp, un ulcior de pămînt și un ... cam peste tot, la Prado, la ... reținută:) « Apă proaspătă! ... ălerist. Apăram parcul de ... »

TOCILARUL: Ei bine, pentru noi tu ai să fii Ciungul, vrei? Ai să fii căpitanul nostru. Aici n-avem nevoie de generali. Cu siguranță că ne vei comanda bine. Îmi place.

TOCILARUL și ÎMPUȘCATUL (*salutînd militărește*): La ordinele tale !

VRĂJITOAREA I (*scoțînd capul*): Bravo, bravo, căpitane al Reginei ! La ordinele tale !

VOCEA I (*în întuneric*): La ordinele tale !

Apare Studentul.

VOCEA II (*în întuneric*): La ordinele tale !

Apare La Maja.

VOCEA III (*în întuneric*): — La ordinele tale !

Apare Toreadorul, cu sabia în mînă, în timp ce ultimele cuvinte: « La ordinele tale ! » sînt repetate în întuneric ca de o armată invizibilă și reluate îndelung, pînă se sting cu totul. Se aude foarte aproape o explozie puternică.

LA MAJA: Isuse ! Dar trag aproape de tot.

STUDENTUL: S-ar zice că Madridul întreg e pe cale să ardă.

LA MAJA: Și cine poate ști cite se mai întîmplă? Într-o seară, mă plimbam cu logodnicul meu la San Isidro... Dintr-odată au explodat niște bombe și am fost aruncați în subterane.

STUDENTUL: Pe toți ne-au vîrit acolo. Sălile au rămas goale. Vedeți prea bine.

TOREADORUL: Și cînd te gîndești că nici n-am apucat să-mi omor taurul... În orice caz, am spada cu mine.

ÎMPUȘCATUL: Stringe-o bine în pumn, o să-ți fie de folos.

VRĂJITOAREA I (*ivindu-se din nou, cu o mătură în mînă*): Să omori francezii cu lovituri de spadă? Se zice că mai toți care-au venit aici, în Spania, sînt niște biete gălni plouate ! Eu n-am nevoie nici măcar de spadă : o să le vărs mațele cu lovituri de mătură ! Cu lovituri de mătură, ascultați ce vă spun ! Hi ! Hi ! Hi ! Hi !

Rid cu toții înfundat.

STUDENTUL: Aa, ești și tu pe-aici, cotoroanță bătrînă?

VRĂJITOAREA I: Un pic de respect, te poftesc, domnule Student, nutresc același patriotism ca și domnia-voastră. Și pe deasupra sînt doamnă de onoare a Reginei, a adevăratei Regine a tuturor Spaniilor.

STUDENTUL: Și sînt gingașe, reginele Spaniei.

VRĂJITOAREA I: N-o vorbi de rău pe-a mea, blestematele. Era o adevărată doamnă, de-o maiestate imensă, o suverană capabilă să înghețe de spaimă și singele demonilor.

CIUNGUL: V-am mai spus o dată că nu e vreme de pierdut ! Haideți, la treabă !

TOREADORUL (*amănîșînd-o pe Vrăjitoarea I cu spada*): Ai auzit. Hai, ascultă de căpitan, cucueva bătrînă.

VRĂJITOAREA I: De căpitan, de căpitan! Da, de căpitan, dar nu de un biet toreador de cinci parale, care fuge dinaintea taurului de parcă ar călca pe șopîrle. Of, de-aici te văd cum fugi din fața coarnelor, cu coatele lipite de trup!

TOREADORUL: Nu știu ce mă face să nu te trag în frigare și să te las țeapănă în mijlocul sacilor.

Sare asupra Vrăjitoarei I care se ascunde rîzînd.

CIUNGUL: Ați terminat? Vreți să m-ascultați, da sau nu? Trebuie apărută ușa asta. E cea care dă spre minăstirea San Jerónimo. Haide, mișcați!

Se pregătesc toți să continue construirea baricadei. Se aud explozii foarte apropiate.

LA MAJA (*ducînd un sac, ajutată de Tocilar*) Iar trag. Niciodată n-am auzit asemenea zgomot îngrozitor...

TOCILARUL: Tunurile te înspăimîntă, micuțo?

LA MAJA: Pe mine? Nu. Nici tunurile, nici puștile, nici săbiile nu mă mai înspăimîntă.

Se oprește, își ridică ilicul pentru a arăta o cicatrice uriașă.

TOCILARUL: Barbarii! Ah, nu, nu pot privi una ca asta!

TOREADORUL: Ce lovitură de sabie, ce estocadă, porumbițo! Și doar nu erai un taur.

ÎMPUȘCATUL: Nimic de spus: femeile sînt numai suflet. Îți dau curaj. Uite, pe mine m-au împușcat cu a mea împreună. Nici nu vă închipuiți cîte-a putut să le strige. Au fost nevoiți s-o lege de un copac. Apoi, au dezbrăcat-o. I-au tăiat brațele cu sabia și le-au ținut de crengi.

STUDENTUL (*pe un ton de minie tristă*): Mare vitejie, față de morți.

CIUNGUL: Aici nu sînt nici bărbați, nici femei. Sîntem toți la fel: oameni cinstiți de pe drumurile Spaniei.

Se ivește din întineric Călugărul, cu o ploscă atîrnată la brîu.

CĂLUGĂRUL: Și eu am foste! Nu tot atît de plăcute la vedere ca ale acestei tinere fete. Dar și eu le sumet ca să pornesc la luptă...

STUDENTUL: Ehe!, părinte, bună seara!

CĂLUGĂRUL: Bună seara, fiii mei. Se vor petrece aici lucruri despre care se va vorbi în secula seculorum.

STUDENTUL și CEIALȚI (*solemn*): Amen!

CĂLUGĂRUL: Nu vă bateți joc de mine. Și eu am de gînd să mă ocup un pic de acești prea buni francezi...

CIUNGUL: Nu ne îndoim, părinte. Ești de-ai noștri. Vrei să ne ajuți la ridicatul baricadei?

CĂLUGĂRUL: Da' bineînțeles... Am două brațe zdrene, slavă Domnului.

CIUNGUL: Atunci, la treabă.

Continuă toți să care saci în tăcere.

TOCILARUL (*către La Maja, în timp ce se duce să astupe cu cîțiva saci un loc gol dinspre marginea mesei, unde atîrnă o scîndură cu o etichetă*): Ce scrie pe asta?

LA MAJA: Nu știu să citesc . . .

TOCILARUL: Poate că Împușcatul o fi știind . . . (*Împușcatul se uită de la distanță și ridică din umeri în semn de ignoranță*) Eu știam un pic, pe vremuri. Da' s-a dus tot. O să-l întrebăm pe Student. Tare aș vrea să știu ce scrie acolo . . .

STUDENTUL (*apropie lumina și citește*): « Dar al Papei Pius al V-lea către Don Juan de Austria, după bătălia de la Lepanto ».

TOCILARUL: Don Juan? Cine mai era și ăsta? Mi se pare că am auzit vorbindu-se de el . . .

STUDENTUL: Era un fiu nelegitim.

ÎMPUȘCATUL: Și asta ce înseamnă?

STUDENTUL: Ei bine, cum să spun? Cel care se naște în afara căsătoriei . . .

ÎMPUȘCATUL: Aa, un copil din flori . . .

CĂLUGĂRUL (*exaltat*): Nu, nu ! A fost un mare erou. Este cel care a învins semiluna lui Mahomet în cea mai uimitoare bătălie a tuturor veacurilor.

CIUNGUL: Mereu maurii, nu-i așa? Ca acum . . .

CĂLUGĂRUL: Nu, azi e vorba, mai precis, de mameluci, garda egipteană a împăratului Napoleon . . .

LA MAJA: Tot ce știu e că cei care mi-au sfîrtecat trupul cu lovituri de sabie erau mauri. Mauri adevărați din Berberia. Și că am scos ochii la cel puțin trei cai de-ai lor !

CĂLUGĂRUL: Cîtă vitejie, frumoaso ! Și eu m-am ascuns cîteva zile printre ei, îmbrăcat ca francez. Le-am arătat eu lor. Pînă ce mi-am descoperit tonsura și, atunci, puțin a lipsit să nu mă tragă în frigare.

VRĂJITOAREA I (*se urcă pe baricadă și cîntă*):

*Călugăr, călugăraș,
Călugăr, călugăraș,
Te vor trage în frigare
Și-ți vor face și tunsoare.*

CĂLUGĂRUL: Vade retro, Satanas ! Sperietoare neagră din iad.

VRĂJITOAREA I (*cîntă*):

*Călugăr, călugăraș,
Prost ești ca asinul,
Dar îți place vinul
Mai mult ca pelinul.*

Rid cu toții.

CĂLUGĂRUL: Ai dreptate și mai mult decît dreptate, păduchioasă bătrînă, dar o să vezi tu ce-nseamnă un călugăraș.

E pe punctul de-a se arunca asupra ei, cînd o explozie mai puternică decît toate celelalte îl rostogolește la pămînt. Toți ceilalți cad și ei pe spate. Felinarele se sting. Continuă să răsune bubuituri puternice. Glasuri prin întuneric.

LA MAJA: Sălbaticilor !

ÎMPUȘCATUL: Ucigașilor !

TOREADORUL: Simțiți? Tremură zidurile . . .

CĂLUGĂRUL: De rîndul ăsta e sfîrșitul lumii. Apocalipsa Sfîntului Ioan !

TOCILARUL: Da' ce fel de arme or mai fi și astea? Ciudate tunuri !

CĂLUGĂRUL: Tunurile miniei divine sau, poate, tunurile infernului!

VRĂJITOAREA I (cu un ris tragic): Hi ! Hi ! Hi ! Hi ! Hi ! Hi ! Hi ! Hi !

Se aud zgomote confuze, printre trosnetele geamurilor sparte, și urlete de durere.

STUDENTUL: Se năruie zidurile !

CIUNGUL: Fără spaimă ! Curaj ! Curaj ! Lumină, mai întii. Unde sînt felinarele? Doamne, ce nenorocire să n-ai decît o mînă. Haide, lumină, acolo, faceți lumină !

O rază opacă de lumină, care lasă baricada în penumbră, cade de sus în partea stîngă a scenei, în locul luminii felinarelor. Tirul artileriei se îndepărtează încetul cu încetul. Zăcînd la pămînt, pe jumătate goi, Venus și Adonis.

VENUS (părint să se trezească, absentă față de tot ce e în jur): Zeilor le e frică. Adonis, Adonis al meu, unde ești?

ADONIS (se apleacă asupra ei): — Dragostea mea mai limpede decît izvoarele, mai puternică și mai dulce decît mărul cules în zori, mai gingașă și mai proaspătă decît trandafirul . . .

VENUS: Adonis, Adonis al meu ! Unde sîntem? Ești rănit? Mi-e frică, iubirea mea.

ADONIS: O, Venus, flică albă a spumei ! Nu tremura. Ridică-te și hai să fugim în adîncul codrilor. Cîinii au plecat. Și-au rupt zgardele. Eu mi-am pierdut săgețile. Sîntem fără apărare. Mînia roșie a lui Marte ne urmărește. Ascultă zăngănitul armelor lui . . . O să ne ucidă.

VENUS: Trăznetul și tunetul său nu vor putea face nimic împotriva noastră. Armele iubirii sînt mai puternice decît ale lui. Tu și cu mine sîntem pacea, ramura de măslin, gunguritul porumbeilor, florile grădinilor primăverii. Ia-mă repede cu tine . . .

ADONIS (o ridică și o strînge în brațe): Venus ! Venus !

VENUS: Adonis ! . . . Adonis ! . . . (*Rămîn strîns îmbrățișați. Raza opacă de lumină se transformă acum într-o rază luminoasă de soare*). O, privește ! Soarele se întoarce pentru noi. Ca să te pot vedea în toată frumusețea, Adonis.

Se privesc amîndoi.

ADONIS: Ca să mă pot bucura iarăși de farmecul tău, Venus. Pielele tale sînt ca mirtul verde.

VENUS: Pielele tale sînt ca spicele culese, aurite de soare . . .

ADONIS: Pielea ta e asemenea trandafirilor albi, pe care niște albine și i-au cusut pe trup cu firul mierii lor . . .

VENUS: Pielea ta toată e numai anemone pe care și le-au semănat de-a lungul trupului degetele văzduhului . . .

ADONIS: Sîni! tîi împungînd ca două valuri de garoafe...

VENUS: Braţul tău e puternic la vînat, dar şi mai puternic atunci cînd mă îndoiesc pe lanurile de trifoi şi mentă, acolo, lîngă izvoarele tînuite... Fagii şi cei mai frumoşi stejari vor sluji drept văl iubirii noastre... Să plecăm, Adonis al meu.

ADONIS (*o prinde de mijloc şi fac împreună cîţiva paşi*): O Venus, Venus!... (*Se aud grohăieli prelungi şi ascuţite. Înărmuriţi, Venus şi Adonis se opresc. Dinspre fundul scenei înaintază un om cu cap de mistreţ, cu trupul înfăşurat într-o blană de mistreţ.*) Cîinii... cîinii... Săgeţile mele! Unde sînt săgeţile mele? O, fiară sălbatică a munţilor, care vii asupra-mi cînd sînt cu mîinile goale!

VENUS (*tipă cu glas sfişietor*): Adonis! Adonis!... (*Mistreţul se aruncă repede asupra lui Adonis, care abia are timp să-l strîngă cu putere în braţe.*) Minie şi gelozie a lui Marte! Supărare crudă a unui biet zeu orb! Nenorocită răzbu-nare care mă aruncă în cel mai negru dintre puţuri! Adonis! Adonis!

Adonis a căzut, rînit de moarte de-o lovitură a colţilor mistreţului. Răsună un tunet puternic. Lumina începe să pălească.

ADONIS (*dîndu-şi suflul, alături de Venus îngenunchată*): Venus! O, Venus! Zeul Marte, care a dat de-o parte blana şi masca mistreţului, se iveşte victorios îndărătul celor doi iubiţi.

VENUS (*plînge strîngînd în braţe trupul lui Adonis*): Tinereţea lumii a murit, a murit mireasma grădinilor, primăvara poienilor! Război! Acum va fi război! Sînge! Moarte! Nimic altceva! Adonis! Adonis al meu!

Lumina scade încet pînă se stinge cu totul. Scena e cufundată într-un întuneric adînc. Tăcere.

O VOCE (*prin întuneric*): Foame, mereu foame. De nopţi şi zile întregi, numai foame! Oameni buni, pentru Dumnezeu, o bucată de pîine! Nimic altceva decît o bucată de pîine, în schimbul unei cîntări.

Se aude un sunet de gitară. Cînd se aprind felinarele baricadei, Venus şi Adonis au dispărut. Un orb, cu veşmîntul şi pelerina numai zdrenţe, cîntă trist.

ORBUL (*acompaniindu-se la gitară*):

Din plumbii grei
Sculpaţi de lighioane,
Madrilenele-şi fac
Tirbuşoane.

Tăcere.

Se spune că foamea e neagră. Pentru mine, totul e negru; şi asta de multă vreme. Dar, vedeţi, eu rîd. Rîd de foame, de întuneric şi chiar de bombe.

Începe să rîdă singur, tragic. Risul îi molipseşte pe cei de lîngă baricadă şi atinge un ton ascuţit, grotesc.

CIUNGUL (*strigînd*): Destul!

Toţi tac dintr-odată.

ORBUL (*după o pauză*): Mi-e foame...

CIUNGUL (*aspru*): Ei, tuturor ne e foame!

ORBUL: Cine vorbeşte aici? Cine-i acolo? Cine eşti?

CIUNGUL: Ce sîntem cu toţii: plebea, cum ni se zice...

ORBUL: Întocmai ca și mine; sînt eu orb, dar sînt tot din rîndurile plebei . . .
Hai, firtate, dă-mi ceva.

CIUNGUL: O dușcă de vin, e tot ce-ți pot oferi. Nimic altceva.

ORBUL: Nici asta nu-i rău, dar o strachină de ciorbă ar fi prins și mai bine.
Uite, tremur tot . . . Pentru mine e o treabă foarte complicată să cer de pomană . . .

CĂLUGĂRUL (*îi întinde plosca pe care-o are la briu*): Să ne resemnăm, frate;
trăim o noapte de război.

ORBUL (*în timp ce bea cîteva înghițituri*): Sfatul ăsta vine oare de la Dumnezeu?

CĂLUGĂRUL: Da, prin gura unui frate al milosteniei.

ORBUL: Șmecherule, tu îți umpli foalele bine și îți cureți vîrtos gîtlejul cu vin roșu. Trebuie să fii gras ca un porc. Ca și cum l-aș vedea. (*Cu ironie*): Să ne resemnăm!
Bea încă o înghițitură.

CIUNGUL (*îi ia plosca*): Hei, ia mai dă plosca și pe aici. Nu mai e mult în ea și le e sete și altora.

ORBUL: Altora? Da' cîți sînteți? Ce faceți aici?

CIUNGUL (*făcîndu-le celorlalți semn să tacă*): Pui cam multe întrebări, mă . . .

ORBUL: Sînt orb . . .

CIUNGUL (*iute*): De unde dracu' vii? Cu ce oameni erai? Unde te duceai?

ORBUL (*ridicînd glasul*): Sînt orb! Sînt orb! Sînt o-r-b!

CIUNGUL (*îi pipăie hainele*): Răspunde! Răspunde! (*Strigă și îi smulge ghitara, pe care o scutură violent.*) Ce duci aici, în ghitara asta? Ce duci? Te-ntreb!
Vorbește, pentru Dumnezeu!

ORBUL (*ferm, dar furios*): Nimic! Nimic! Sparge-o dacă vrei! Sînt orb, sînt orb, îți spun. Viu de la Pradera. Ce vrei, sînt din banda chiorului, schiopului, sașiului, a tuturor schilozilor, a tuturor păduchioșilor din Madrid. N-ai decît să mă scotocești peste tot, n-ai decît să mă despoi. Poți să-mi sfîșii zdrențele. Hai, fă-mi ghitara țandări. Sînt orb, sînt orb!

CIUNGUL (*redîndu-i ghitara*): Ține, ia-ți ghitara îndărăt . . . Aveam bănuiele . . .
Pricepi, sînt și de-ăia care dau informații francezilor.

ORBUL: Urăsc străinul. Nici măcar nu știu cum e făcut. Dar îl aud, îl ascult, îl simt totdeauna prin preajmă, lipit de carnea mea. El mi-a scos ochii.

VRĂJITOAREA I (*apărînd*): Hi! Hi! Hi! Da' eu îl cunosc pe omul ăsta . . .

STUDENTUL: Și de ce ți-ai ținut clonțul închis, cucuvea bătrînă?

VRĂJITOAREA I: Ațipisem și eu nițeluș, acolo, printre saci . . . Înainte vreme, știți, era un tînăr frumos. Oho, cîte flori piperate n-a închinat el frumuseții mele! Nu-i erau mîinile de loc stîngace, vă rog să mă credeți. Hi! Hi! Hi!

ORBUL (*rizînd*): Ha, ești aici, pieptene de păduchi al Reginei, pocitania iadului, spălătoare de vase, prințesă a latrinelor . . . (*O caută cu brațul întins.*) Vino să-ți pipăi nițel pieptul scofilit de tîrfă bătrînă . . . (*Canonada reînțepe.*) Doamne sfînte, ce mai pocnitori!

scoate pe uși. În locul ăsta erau atârinate cele ale lui Goya: « Șarja mamelucilor la Puerta del Sol » și « Execuțiile de la Moncloa ». Și, mai încolo, cele de Tizian și de Velázquez . . .

MILIȚIANUL I: Ce zile ! Madridul e în flăcări. Ce an și ăsta !

MILIȚIANUL II: Sint încăierări grele la Useras, la Casa del Campo, pe Manzanares, pe Podul Francezilor, în Cetatea Universitară, la Moncloa . . . Dacă ai putea vedea tot ce se petrece: ăștia merg drept la țintă, crede-mă !

MILIȚIANUL I: Ah, îmi vine să urlu când mă văd aici ! Dar, ce vrei, am fost lovit în plin, zilele trecute, acolo în Sierra . . .

Își arată brațul în eșarfă.

MILIȚIANUL II: Credeai că vor izbuti să intre. Au fost văzuți Mauri chiar pe Gran Via . . .

MILIȚIANUL I: Pe Podul spre Toledo, știi, toate fetele din cartier . . . Îți jur, era de văzut: adevărate leoaice. Ca niște leoaice, așa s-au bătut.

MILIȚIANUL II: Nu mă miră: toată lumea a intrat în joc. Cei mici, cei mari, femeile, bătrînii și copiii . . . Cu pietre, cu sticle de benzină și cu pocnitori străvechi, mă-ntreb de unde le-au mai scos . . .

Se îndreaptă spre grădină, în primul plan.

MILIȚIANUL I: Madridul e aproape încercuit. N-are rost s-o ascundem . . . Dar, îți spun eu, nu vor trece.

MILIȚIANUL II (iese din scenă încetișor): Asta nu, nu vor trece ! Nemții, italienii, portughezii, maurii, n-au decit să fie cu ei, dar în privința asta sint de acord cu tine. (Dispar amîndoi). Nu vor trece !

Din întinericul din fundul scenei apare un pitic. Bărbos, cu chip antipatic: este « Don Sebastián de Morra » al lui Velázquez.

PITICUL: De fapt, nu știu de fel unde mă aflu. Mi-am pierdut regele . . . Mi-am pierdut regele ! (Pare să caute cu privirea): Ei, tu ! Nas-mare ! Ești aici ? Ce hăr-mălaie fac în noaptea asta regeștile tale măruntaie ! Pe cuvîntul meu, asurzești tot palatul. Biata mea Doamnă, Regina mea, cum vă mai plîng ! (Strigînd:) Filip, Filip ! Unde dracu'te-ai vîrit ! Oprește tunetul ăsta sau mi se face rău, Filip ! (Plîngînd cu afectare:) Pune-ți un dop unde trebuie . . . știi bine ce vreau să spun . . . Hai, nu face pe tîmpitul. E indecent să auzi un monarh mare ca tine făcînd atîta zgomot și bîgîndu-l într-atîta în sperieți pe cel mai bun prieten al său. (Se aude o rafală de mitralieră foarte aproape. Linște. Piticul, îngrozit:) Ei ? Ce noutate mai e și asta, înălțime ? Înainte erau pocniture mari și acum sint pocniture mici, repetate ca o huruitoare. (Imitînd zgomotul mitralierei:) Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Cîte mai pot inventa și regii, zău așa ! Cîte mai au în capul lor, mai curînd în această suverană oală răsturnată unde clocotesc și crapă ordinele regale ! . . . (Se aude o puternică, înspăimîntătoare trîntitură de ușă.) Mi-e frică. Tremur cu adevărat, Filip. Nu fi rău cu piticul tău, cu slujitorul tău credincios, Sebastián de Morra . . . (Plînge. Se deschide o trapă prin care apare mai întîi o mîncă largă, asemeni celei a unui giulgiu, avînd la capăt o lumină slabă ca a unui opaiț. Piticul se închină și cade în genunchi.) Consolatrix afflictorum ! (Între timp, din trapă a ieșit complet silueta înaltă a unei fantome, acoperită în întregime de un giulgiu foarte fin, negru. Se îndreaptă o clipă, apoi lasă să-i cadă brațul care ținea lumina și se prăbușește la pămînt. Piticul scoate un țipăt. Apoi se apropie tremurînd și dă tircoale fantomei lungite pe jos. Se hotărăște în sfîrșit să ridice micul felinar pe care fantoma îl ținea în mînă. Ridică gluga, privește chipul pe care îl luminează și, cu vie

scoate pe uși. În locul ăsta erau atârinate cele ale lui Goya: « Șarja mamelucilor la Puerta del Sol » și « Execuțiile de la Moncloa ». Și, mai încolo, cele de Tizian și de Velázquez . . .

MILIȚIANUL I: Ce zile ! Madridul e în flăcări. Ce an și ăsta !

MILIȚIANUL II: Sînt încăierări grele la Useras, la Casa del Campo, pe Manzanares, pe Podul Francezilor, în Cetatea Universitară, la Moncloa . . . Dacă ai putea vedea tot ce se petrece: ăștia merg drept la țintă, crede-mă !

MILIȚIANUL I: Ah, îmi vine să urlu cînd mă văd aici ! Dar, ce vrei, am fost lovit în plin, zilele trecute, acolo în Sierra . . .

Își arată brațul în eșarfă.

MILIȚIANUL II: Credeau că vor izbuti să intre. Au fost văzuți Mauri chiar pe Gran Via . . .

MILIȚIANUL I: Pe Podul spre Toledo, știi, toate fetele din cartier . . . Îți jur, era de văzut: adevărate leoaice. Ca niște leoaice, așa s-au bătut.

MILIȚIANUL II: Nu mă miră: toată lumea a intrat în joc. Cei mici, cei mari, femeile, bătrînii și copiii . . . Cu pietre, cu sticle de benzină și cu pocnitori străvechi, mă-ntreb de unde le-au mai scos . . .

Se îndreaptă spre grădină, în primul plan.

MILIȚIANUL I: Madridul e aproape încercuit. N-are rost s-o ascundem . . . Dar, îți spun eu, nu vor trece.

MILIȚIANUL II (*iese din scenă încetîșor*): Asta nu, nu vor trece ! Nemții, italienii, portughezii, maurii, n-au decît să fie cu ei, dar în privința asta sînt de acord cu tine. (*Dispar amîndoi*). Nu vor trece !

Din întunericul din fundul scenei apare un pitic. Bărbos, cu chip antipatic: este « Don Sebastián de Morra » al lui Veldzquez.

PITICUL: De fapt, nu știu de fel unde mă aflu. Mi-am pierdut regele . . . Mi-am pierdut regele ! (*Pară să caute cu privirea*): Ei, tu ! Nas-mare ! Ești aici ? Ce hăr-mălaie fac în noaptea asta regeștile tale măruntaie ! Pe cuvîntul meu, asurzești tot palatul. Biata mea Doamnă, Regina mea, cum vă mai plîng ! (*Strigînd*.) Filip, Filip ! Unde dracu'te-ai virît ! Oprește tunetul ăsta sau mi se face rău, Filip ! (*Plîngînd cu afectare*.) Pune-ți un dop unde trebuie . . . știi bine ce vreau să spun . . . Hai, nu face pe tîmpitul. E indecent să auzi un monarh mare ca tine făcînd atîta zgomot și băgîndu-l într-atîta în sperieți pe cel mai bun prieten al său. (*Se aude o rafală de mitralieră foarte aproape. Liniște. Piticul, îngrozit*.) Ei ? Ce noutate mai e și asta, înălțime ? Înainte erau pocnituri mari și acum sînt pocnituri mici, repetate ca o huruitoare. (*Imitînd zgomotul mitralierei*.) Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Ta ! Cîte mai pot inventa și regil, zău așa ! Cîte mai au în capul lor, mai curînd în această suverană oală răsturnată unde clocotesc și crapă ordinele regale ! . . . (*Se aude o puternică, înspăimîntătoare trîntitură de ușă*.) Mi-e frică. Tremur cu adevărat, Filip. Nu fi rău cu piticul tău, cu slujtorul tău credincios, Sebastián de Morra . . . (*Plînge. Se deschide o trapă prin care apare mai întîl o mincă largă, asemeni celei a unui giulgiu, avînd la capăt o lumină slabă ca a unui opaiș. Piticul se închină și cade în genunchi.*) Regina Angelorum ! Refugium peccatorum ! Auxilium christianorum ! Consolatrix afflictorum ! (*Între timp, din trapă a ieșit complet silueta înaltă a unei fantome, acoperită în întregime de un giulgiu foarte fin, negru. Se îndreaptă o clipă, apoi lasă să-i cadă brațul care ținea lumina și se prăbușește la pămînt. Piticul scoate un țipăt. Apoi se apropie tremurînd și dă tîrcoale fantomei lungite pe jos. Se hotărăște în sfîrșit să ridice micul felinar pe care fantoma îl ținea în mînă. Ridică gluga, privește chipul pe care îl luminează și, cu vîle*

surprindere:) Ei, nu ! Dar e Regele ! *(Ingenunchează și prinde cu amândouă minile capul regal.)* Știi că m-ai speriat groaznic, Filip ! Da' ce-i cu tine ? N-o să ți-o iert niciodată. Nu mai lipsește decît să-ți zmulgi mustățile, pentru ca nimeni să nu te poată recunoaște. Doamne, uită-te la tine : s-a mai văzut asemenea figură de carnaval ?

Regele încearcă să se scoale, dar Piticul face asemenea salturi încît regele, speriat la rîndu-i, se prăbușește din nou.

REGELE: Cine ar crede că sînt Regele Filip al IV-lea !

PITICUL *(calm)*: Asta, nimeni . . .

REGELE: Ești aici, Don Sebastianillo de Morra ?

PITICUL *(hotărît și curajos)*: Sînt aici. Ce vrei de la mine ?

REGELE *(ridicîndu-și încet capul)*: Mi-a fost atît de frică în timp ce te căutam.

PITICUL *(cu înfumurare)*: Frică ? Majestății voastre ? Iartă-mă, dar nu te cred, Filip.

REGELE *(gîfîind)*: O frică îngrozitoare. Și tu, fiul meu ?

PITICUL *(împăunîndu-se)*: Eu ? Artileria mă stîrnește. Am senzația că sînt un conte-duce de Olivares, cu cal și toate cele . . .

REGELE: Iar eu, dragă Sebastianillo, acum cînd ești singurul care mă auzi, trebuie să-ți mărturisesc că mă deranjează chiar și o pocnitură de muschetă.

PITICUL: Dacă înțeleg bine, înălțime, vrei să spunei că sînteți nevoit să vă retrageți o clipă de unul singur . . .

REGELE: Aproape, aproape . . .

PITICUL: E un secret militar, pe care nu e prudent să-l dezvălui Curții ?

REGELE: Ți-aș fi recunoscător, Sebastianillo.

PITICUL: Eu nu sînt intimidat nici de bombardamente, nici de săbii, nici de muschete ! Te asigur, Filip !

Se aude din nou, foarte aproape, zgomotul mitralierei.

REGELE *(leșină)*: Au ! Au ! Au ! Au ! Au !

PITICUL *(aici țopăind, aici lipîndu-se la pămînt)*: Ah, putorilor ! *(Ingenunchează înaintea Regelui, luînd în mîini fața cadaverică.)* Doar n-o să mori acu', ce naiba ! N-o să mă lăsați singur, Sire ? Dacă nu sînteți voi, Domnul și Stăpînul meu, cine o să-mi mai tragă picioare în fesele care sînt atît de deprinse cu asta ? Cine, în afară de voi, Majestate, îmi va povesti lubirile safe ? Ce nenorîcire, Don Sebastianillo de Morra ! Săracul de mine ! *(Părăsind tonul plîngăreț)* Hai, nas-mare ! Mișcă-te ! Îți faci degeaba gînduri negre, hal, încă nu ești mort ! O să vezi . . .

Scuipă în palmele cu care freacă fața Regelui.

REGELE *(venîndu-și în fire)*: Nu izbutesc să înțeleg ce e cu băția asta ! Eram cumva în război, fiul meu ?

PITICUL: Oare toate rubedeniile voastre regale au încetat vreodată de-a fi în război ?

REGELE: E adevărat . . . Totuși, totuși . . . de rîndul ăsta . . .

PITICUL: Haide, sculați-vă, Majestate, și să fugim să ne punem la adăpost.

REGELE *(în timp ce Piticul îl ajută să se ridice în picioare)*: Oare n-o fi vreo pedeapsă de la Dumnezeu pentru toate păcatele mele ?

PITICUL: După mine, e mai curînd diavolul care se bucură de păcatele voastre.

REGELE: Crezi asta, Sebastianillo?

PITICUL: Dragostea asta adulteră cu comediana . . . Și felul ăsta de-a risipi impozitele pe lux inutil, pe nerozii . . . Felul ăsta de-a vroi totdeauna să crezi că oame-nii cinstiți pot trăi numai din aerul epocii . . .

REGELE: Taci ! Taci !

Piticul, recitînd cu glas lugubru și cavernos:

« Cîstit, sărac și bun, sărmanul cavalier,
Căzut la pat, nu are nici vin și nici berbec.
Cîți spanioli viteji irositu-și-au vlagă
Hrănindu-se cu vise și înghițind în sec. »

Regele își astupă urechile. Piticul continuă, pe un ton ironic:

« Familii fără pîine, văduve fără haine
Așteaptă-nfometate, cu gurile lor mute. »

REGELE: Îți poruncesc să taci !

PITICUL:

« Vedeți, sărmanii, ei, pe neștiute,
Cu buzele lor mute vă invocă. »

REGELE: Sebastianillo, îți poruncesc pentru ultima oară: taci ! Ordinul ăsta îl semnez și îl contrasemnez Eu: Regele.

PITICUL:

« Bogații spun în taină și vorba eu le-ascult:
Cum jos, aicea, totul se termină,
Să ne silim să furăm cît mai mult. » *

REGELE: Am să te trimit la spînzurătoare, să știi, Don Sebastián ! Te voi ucide cu propriile-mi mîini. Taci . . . Dar mai taci o dată, la urma urmelor ! . . . (Se pregătește să se arunce asupra Piticului, dar acesta dispăre cu agilitate îndărătul baricadei. Regele, nemișcat, descumpănit și întrucîtva mai calm:) Sebastianillo ! Unde ești ? Vino, te iert. Dragă Sebastianillo, nu-l lăsa pe regele tău singur cuc . . . (După o nouă pauză, aproape în lacrimi:) Flul meu, nu te speria. Te rog, revino. Uite, poți continua să-mi spui tot ce vrei, tot . . . (Altă pauză:) Dar oare nu sînt deja mort ? Oare nu mă aflu deja în anticamera Infernului ?

PITICUL (*reapărînd batjocoritor și calm*): Ei, ei ! Poate că Majestatea Voastră acolo se află, într-adevăr ! Ah, dacă Majestatea Voastră și-ar putea vedea biata mutră galbenă ca șofranul și costumul extravagant cu care e împopoțonat !

REGELE (*îl îmbrățișează emoționat*): Nu-ți bate joc de bunul tău părinte. Pentru tine m-am deghizat așa, Sebastianillo. Mă întreb ce s-ar fi întîmplat dacă aș fi fost recunoscut . . .

PITICUL: Da, aveți toate motivele să vă fie teamă, stăpîne, o teamă suverană, așa cum se cuvine pentru un monarh. Eu n-am de ce. Mă vedeți liniștit.

REGELE: Știu. Tu ai fost întotdeauna curajos.

Canonada reîncepe.

PITICUL (*bilblînd de spaimă*): Sîn . . . sîn . . . tem . . . pie . . . pierd . . . duși . . .

REGELE: Doamne, așadar sînt condamnat ? Este cu adevărat prea tîrziu pentru mîntuirea mea ? . . . (*Apucîndu-l de pîr pe piticul care dă să fugă:*) Nu, nu mă lăsa, Sebastianillo. Nu-ți părăsi Regele, pe bietul tău Rege Don Filip !

* Versuri extrase din *Memorialul* lui Francisco de Quevedo.

PITICUL: Un rege tare amărît și o istorie tare-ncurcată. Dacă Majestatea Voastră a murit, așa cum spune, atunci să mă lase să fug de-aici pentru ca să-mi scap măcar eu pielea . . .

REGELE (*trăgîndu-l spre trapă*): Nu, nu ! O să vii cu mine ! Fie că vrei, fie că nu. N-ai să mă părăsești ! Cunos o ascunzătoare minunată, budoarul secret al Reginei. Vino, mergem acolo.

Îl trece pe pitic prin trapă și dispare în urma lui. Liniștea odată revenită, baricada iese din penumbră.

STUDENTUL: Nu e totul să rîzi, Ciungule: moralul e un lucru minunat, dar armele noastre, dacă e să facem socoteala, mde . . . două puști vechi, o sabie ciobită, o spadă pentru estocada taurului, un pumnal, o gitară . . . Cam cu atîta ne lăudăm . . . și cu răceala nopții.

LA MAJA: Un pumnal? Nu: două ! . . . Ține, uite-l pe al meu : îl ascundeam sub jartieră . . .

Își ridică fusta și scoate pumnalul.

CĂLUGĂRUL: Și, în afară de asta, un cuțit zdravăn de muntean pe care-l port întotdeauna la mine.

Îl arată.

VRĂJITOAREA I: Și, pe urmă, uitați mătura mea. Ea singură face cît zece tunuri . . . Fără să mai vorbesc de altceva pe care nu-l arăt . . .

ORBUL: Eu n-am nimic . . . Dar o lovitură zdravănă de gitară în cap, nu? Se simte, nu glumă . . .

CIUNGUL: La urma urmei, ce altceva aveam la 2 Mai? . . . Tocilarule, tu ai o pușcă, așa că dă pumnalul domnului Student.

STUDENTUL (*ia pumnalul*): La 2 Mai . . . Da, dar azi pare să fie cu totul altfel. Tunurile astea care trag sînt, fără îndoială, niște instrumente noi!

CIUNGUL: Asta e bafta noastră ! Dar noi, oamenii străzii, sîntem în stare să luptăm și cu mîinile goale. Și, pe urmă, arme o să găsim noi ! Sînt destule ascunse, peste tot. Dacă nu ne ajung, avem unghiile și dinții. Cotropitorii le-au și simțit pe pielea lor . . .

IMPUȘCATUL: Ai dreptate, căpitane. Iar dacă ne ucid, o să ne întoarcem.

STUDENTUL: Se spune că poporul nu moare niciodată. Și e adevărat. Cu toate astea, visez la un tun atît de mare, încît să izbutim să-i nimicim cu el, dintr-o singură lovitură, pe toți cei care vor să ne zdrobească în noaptea asta.

TOCILARUL: Nu vom avea nevoie de tunul tău: nu vor trece, nu vor trece, sînt sigur. Prin toate cotloanele, ai noștri pregătesc, în taină, clipa hotărîtoare.

CĂLUGĂRUL: Copiii mei, e o noapte eroică ! Pînă și pietrele cîntă ! Deslușesc umbra gigantă a Răului. Își astupă urechile. Îl înconjură focul și fumul. Vrea să intre în oraș și nu poate. Încearcă să-și croiască un drum printre flăcări, dar o barcadă de piepturi neînfrînte îi curmă drumul.

VRĂJITOAREA I (*ca iluminată*): Da, da ! Și eu îl văd. Acolo, uitați-vă ! E un broscol rîios, fleșcăit tot, și balele îi curg pe burdihan. Ei, ucigașule ! Cît sînge ai băut în noaptea asta? Te umfli, ai? Stai tu, o să-ți vin îndată de hac cu mătușoiul ăsta al meu. Hi ! hi ! hi !

ORBUL: Îl văd. Îl văd. Aa, ești chiar tu, cel care mi-ai scos ochii, pul de căpea!

Tu !

ÎMPUȘCATUL: Tu ești cel care poruncea oamenilor atunci când m-au împușcat.

TOCILARUL: Tu ești cel care mi-a înfipt pumnalul în piept, tu !

LA MAJA: Tu ! Tu ești cel care m-a spintecat cu sabia, tu !

CIUNGUL: Vezi ciotul ăsta ? Privește, a fost cândva un braț. Un braț zdravăn și tu mi l-ai smuls din rădăcină cu mitraliile tale oarbe, tu !

TOREADORUL: Trădătorul ! Ucigașul ! Hoțul care ne-a furat pământurile ești tu !

TOȚI (*acuzînd umbra, cu brașul întins*): Tu ! Tu ! Tu ! Tu !

Un strigăt prelung răzbate din fundul scenei. Se apropie de baricadă un om: poartă în mînă propriul cap însîngerat.

DECAPITATUL: Dreptate ! Dreptate pentru mine ! Mi-au tăiat capul, cu securea ! Dar capul continuă să vorbească și voi continua și eu să vorbesc, să acuz pînă la sfîrșitul lumii.

CIUNGUL: Amară înfățișare . . .

DECAPITATUL: Uite ce-au făcut din mine ! Spuneau că sîntem de altă spiță. Dar n-am murit și nu voi muri niciodată. Cer pedepsirea, stăruind pentru răzbunare împotriva celor care ne-au căsăpit. Dreptate ! Dreptate !

CIUNGUL: Vii tocmai la timp. Toți cîți sîntem aici strigăm același lucru ca și tine. Împușcații, răniții, schilodiții, ucișii, orbii, cei pe care i-au vîndut, i-au înrobii ! Dar toți avem în inimi un vulcan clocotind nedomolit și care-i va pface în cenușă !

CĂLUGĂRUL: La luptă ! La luptă !

VRĂJITOAREA I: Nici o crutare.

STUDENTUL: N-o să ne ajungă țărîna ca să le acoperim stîrvurile.

Împușcăturile se aud atît de aproape, încît par să pornească din muzeu.

TOREADORUL: La luptă !

CIUNGUL: Fiecare la postul lui. Toți la baricadă ! La comanda mea . . . foc !
Împușcatul și Tocilarul trag de mai multe ori.

ÎMPUȘCATUL (*furios*): E veche, ruginită toată, trage prost.

TOCILARUL: Mai pot să fie de folos. Paturile armelor sînt solide.

DECAPITATUL (*s-a cășărat în virful baricadei și-și arată căpășina pe care-o flutură de pînă*): Asta e o ghiulea formidabilă. Cea mai bună. Este încărcată cu o sută de mii de fulgere de ură. Na ! Și să vă facă praf și pulbere pe toți.

O auzirile cu putere spre locul unde trebuie să se afle marea poartă a Muzeului. Trupul lui cade neînsuflețit de la înălțimea baricadei.

ÎMPUȘCATUL: Iată-te căzut, dar rămîi alături de noi. Nu vor avea trupul tău. Nu-ți vor smulge hainele, pentru a te lăsa gol-pușcă, așa cum au făcut cu atîția alții.

TOCILARUL: Gol-pușcă ! Gol-pușcă ! Știu să tragă folos chiar și de pe urma morților.

LA MAJA: Am văzut în toiul nopții soldați care smulgeau hainele de pe răniți, ca să le fure.

TOREADORUL: Am văzut altceva și mai cumplit: răniți pe care îi îngropau de viu.

CĂLUGĂRUL: Sfînt calvar al poporului nostru ! Mai despuțat, mai însetat și mai însîngerat decît Isus pe Golgota.

STUDENTUL: Mai umilit și mai înlănțuit decît ultimul sclav . . .

CIUNGUL: Jefuit și înfometat . . .

STUDENTUL: Vîndut veneticilor de chiar cei ce spuneau că-s păzitorii noștri, apărătorii noștri, scuturile neînfricate ale Patriei.

CĂLUGĂRUL: Monștri de lașitate.

VRĂJITOAREA I (*tare și bătîndu-și joc*): Au, au au ! . . .

ÎMPUȘCATUL: Ce-ai pățit, vrăjitoare bătrînă?

VRĂJITOAREA I: Nu mă simt bine . . . Toate emoțiile astea . . .

CIUNGUL: Ei bine, dacă te-au apucat năbădăile, întinde-o. Ne-am săturat să te tot vedem.

VRĂJITOAREA I: Nu pot face nimic, ori de cîte ori mă aflu față-n față cu Bles-tematul, cu Diavolul . . . Au ! Imi răsucește măruntaiele, îmi dă amețea!ă. Hi ! Hi ! Hi !

CIUNGUL: Ai de gînd să isprăvești cu bocetele, sperietoare bătrînă?

VRĂJITOAREA I (*coboară de pe baricadă*): Bine, bine . . . mă retrag . . . Per-sonaj grosolan ce ești . . .

VRĂJITOAREA II (*apare din întuneric, în fundul scenei. Seamănă cu Vrăjitoarea I, e înarmată cu un mătuoi uriaș și șchioapătă rău*)

VRĂJITOAREA II (*strigînd*): Ei, ei, Hubilibrorda! Te căutam.

VRĂJITOAREA I: Tocmai mă retrăgeam pentru o clipă, Genuflexa.

VRĂJITOAREA II: Se pare că francezul nu izbutește să pătrundă. Ai auzit, desigur, cum bîzîie de furie.

VRĂJITOAREA I (*se apucă de burtă*): Au, au, asta îmi trezește pofta să mă slobod.

VRĂJITOAREA II: Tot distinsă ca de obicei. Abține-te un pic, Hubilibrorda. Seara asta cere un pic de dans.

CELE DOUĂ VRĂJITOARE (*dansează și cîntă pe muzica unor « seguidillas » din La Mancha, răsucindu-și măturoaiele; Orbul le acompaniază la ghtară*):

Dacă umflatul de broscoi nu, crapă
În zor de zi,
Înseamnă că, de-atîta spaimă,
S-a tot topit, pîn'a ajuns brotac !
Înainte, muzica !
Și dacă vrea cumva să-mi scape,
Știu eu să-i vin de hac !

VRĂJITOAREA II:

Iar dacă vrei să-l dai cînstire
După slujbă și rang,
Știu calea cea mai potrivită:
Să-l urci sus, sus, în ștreang.
Înainte, dansul spurcatului !
Și măruntaiele să-l gîdii bine
Cu măturoiului
Ascultă-mă pe mine !

TOREADORUL :

*Ca să ucizi broscoiul scîrnav
Știu eu ce-i de făcut:
O spadă lungă, să-l ajungă,
Norocu-i să l-l lase mut.
Supune-mi-te, tu, noroace !
Căci cu-un rîios tot ce poți face
E să-l străpungi ! Nu-i vreme de pierdut !*

LA MAJA :

*Dacă scîrbavnicul broscoi vreodată
Cu balele-i încearcă să mă-mproaște,
Îi spintec cu cuțitu-acesta
Spurcata-i limbă, toată !*

VRĂJITOAREA I :

Lungă, funia !

VRĂJITOAREA II :

Uite cum alunecă nodul !

VRĂJITOAREA I :

Broscoi rîios și puturos !

VRĂJITOARELE I și II :

Broscoi spurcat și cornorat !

*La Maja, Toreadorul și Orbul revin la baricada care va rămîne din nou în semiîntu-
neric. În schimb, o lumină stranie va fi proiectată asupra Vrajitoarelor I și II.*

VRĂJITOAREA II : Bravo, bravo, Hubilibrorda, cum te mai fîții de bine.

VRĂJITOAREA I (bătîndu-și joc) : Nu atît de bine ca tine, Genuflexa. Cine-ar
spune că ai doar cu un an mai mult ca mine ?

VRĂJITOAREA II : Ei, da, o sută de ani bătuți pe multe, (confidențial) dar știi,
Hubilibrorda, secretul e că picioarele nu-mi sînt atît de aspre și bătătorite ca ale
tale.

VRĂJITOAREA I : Fugl, nu-mi îndruga mie povești, Genuflexa ! Crezi poate că
nu ți-am văzut niciodată picioarele ? Uîți că unghiile tale se încovoie așa de mult
spre talpa piciorului încît ai șchiopătat întotdeauna pînă la pămînt . . .

VRĂJITOAREA II : Oh, ce-mi e dat să aud, ce-mi e dat să văd !

VRĂJITOAREA I : Ce ! E adevărul ! Și, crede-mă, pe vremurile astea de groază
e mai bine să nu ai asemenea cirilge la picioare. Așează-te colea . . . Doar ai foar-
fecele la tine, nu ?

VRĂJITOAREA II : Da, dar îmi slujesc la altceva . . .

VRĂJITOAREA I : La altceva ?

VRĂJITOAREA II : E secretul meu . . .

VRĂJITOAREA I : Hal, dă-mi-le !

VRĂJITOAREA II : Nu !

VRĂJITOAREA I : Hal, dă-mi-le ! (Vrajitoarea II scoate foarfecele ca pentru a i le
întinde.) Drace ! La ce pot să-ți slujească acum ? Poate-ți închipui că broscoiul
rîios va ieși din ascunziș ?

VRĂJITOAREA II: Dacă iese, îl omor cu lovituri de mătură . . . Sau, mai bine, îi înfig foarfecele în ochi . . .

VRĂJITOAREA I: Încetișor, frumoaso: închipuiește-ți că apare pe neașteptate, dar cu un regiment întreg după el.

VRĂJITOAREA II: Atunci, pfff ! . . . Îmi iau zborul . . . Pentru asta am totdeauna mătura cu mine . . .

VRĂJITOAREA I: Ușor de zis . . . Dar uneori trebuie să alergi, să-ți iei avânt înainte de-a putea zbura . . . Și nu prea te văd pornind, cu ghearele astea. E mai ușor să țopâi fără grijă decât s-o iei zdravăn la trap . . . Așa că dă-mi foarfecele !

VRĂJITOAREA II: Nu, nu . . . Orice vrei, dar nu te atinge de unghiile mele. Îmi vine să cred că ai cam tras la măsea, Hubilibrorda. Ție ți-ar plăcea să mă vezi tăindu-ți mustața sau părul de pe neg ?

VRĂJITOAREA I : Oo, asta niciodată ! Și apoi nu e totuna, Genuflexa. Această aluniță, cu perișorii ei ondulați, îmi înfrumusețează chipul. Și eu sînt, ca și tine, doamnă de onoare a Reginei.

VRĂJITOAREA II: Regina ! Regina ! Cînd se va lăsa văzută sperietoarea asta suverană ? Unde și-o fi făcînd vrăjile în noaptea asta ?

VRĂJITOAREA I (*agitîndu-și minile ca niște valuri*): E în călătorie. Trebuie să ne clocească ceva formidabil. (*Supărată*) Da' nu trece de partea ailaltă, vicleană ce ești ! . . . Dă-mi lute foarfecele.

Se aruncă asupra ei pentru a i le smulge.

VRĂJITOAREA II (*care se zbate*): Nu ! Nu !

VRĂJITOAREA I: Am să-ți tai unghiile sau, dacă nu pot să ți le tai, am să ți le smulg din rădăcină, cum face Inchiziția.

Se aude zbierînd îndelung, de mai multe ori, în fundul scenei.

VRĂJITOAREA II (*strigînd*): Perico, ah, Perico ! Vii la timp ! Scapă-mă !

VRĂJITOAREA I (*o doboară la pămînt pe Vrăjitoarea II și o bate*): Foarfecele, foarfecele ! Dă-mi-le sau te omor, îți vărs mațele, îți scot ochii !

VRĂJITOAREA II: Smintită ! Smintită ! Cotoroanță bețivă lăsată grea de un țap.

MĂGARUL (*cu o voce lentă și cavernoasă, pregătită parcă pentru răgete*): Ce se petrece aici ? Ce se petrece ? Pot să știu și eu de ce zbierați așa ? De ce v-ați încăierat ? Asta e noapte de război, nu de pâruieli mulerești.

Vrăjitoarele se despart.

VRĂJITOAREA II (*smiorcăindu-se*): Perico ! Ah, Perico ! Bețiva asta ordinară vrea să-mi taie unghiile de la picioare. Spune și tu dacă se cuvine una ca asta. Nu le-a atins încă nimeni. Nici măcar eu.

MĂGARUL: Trebuie să nimicim dușmanul

Cu ghearele de la picioare,

lar cel care cu gheara nu-i în stare

Va face-o cu copita-l tare.

Ne stau drept pildă lighioane

Ce știu lupta cu vitejie:
Măgarul luptă, și cocoșul,
Găini, și cai în herghelie.

VRĂJITOAREA I: Dar asta nu poate lupta, unghiile îi sint înfipite în talpa picio-
rului.

MĂGARUL: Dezghioacă-i-le fără frică
Și caută-o tocilă bună.
Căci zece gheare sint zece cușite
Și pot fi zece giulgiuri, mari, cernite.

VRĂJITOAREA I: Dar francezii au s-o ia prizonieră. Nu e în stare să-și ia zborul.

MĂGARUL: Ia mai taci, omidă rea,
Sau îți smulg pe dată negul !
Dacă nu poate să zboare,
O s-o car eu în spinare.

VRĂJITOAREA II (sare, cu mătură cu tot, pe crupa măgarului. Dispar amindoi prin
fundul scenei, în zbierete și hohote de ris. Vrajitoarea I se afundă în semiintunericul
baricadei, rîzînd pe înfundate. O rază puternică luminează primul plan al scenei. Prin
partea dreaptă intră plîngînd Arhanghelul Gavril. Este îmbrăcat cu o tunică roz-pal.
Are o aripă rănită).

GAVRIL: Am pierdut-o ! Am pierdut-o !... A dispărut din fața ochilor mei,
în clipa cînd începeam să-i spun solia mea : « Domnul te va ocroti, Maria ». Deodată s-a dezlănțuit o furtună îngrozitoare și o ceață deasă mi-a întunecat
mințile. Am rămas fără glas . . . « Domnul te va ocroti, Maria ! » . . . Unde ești
oare acum, Doamna mea ? Unde să merg să te caut, eu, biet hulub rătăcit, cu
aripa mea frîntă ? Să fie oare firul amintirii mele curmat pentru totdeauna ? Ce
spune mai departe solia cerească ? (Silabisește, încercînd să-și readmitească :)
« Domnul te va ocroti, Maria . . . » O, trist vestitor, pentru care lumina se pre-
face dintr-odată în beznă și care nu mai poartă cu el decît o grea povară de noap-
te ! . . . « Domnul te va ocroti, Maria . . . »

Plînge, ascunzîndu-și fața în mîini. Apare Arhanghelul Mihail prin partea stîngă a
scenei. Poartă o tunică de un roșu-aprins și are în mîină sabia.

MIHAIL (oprindu-se): Gavril ! (Înaintează spre el și îi pune mîna pe cap.)
Ridică-ți fruntea, prietene. De ce lacrimile astea ? Răspunde-mi.

GAVRIL: Pentru că am pierdut-o pe cea căreia trebuia să-i transmit solia.
(Cu o privire rătăcită) Solia mea . . . Solia mea . . .

MIHAIL: Un arhanghel nu trebuie să plîngă. Am putea oare îndura să vedem
lacrimi pe chipul celui mai frumos, celui mai strălucitor dintre noi ?

GAVRIL: Cel mai frumos era Lucifer . . .

MIHAIL: Era cel mai frumos, e adevărat. Dar a trebuit să-l prăbușesc în infern,
în fruntea legiunilor mele, cu sabia asta. Acum a devenit simbolul groazei.

GAVRIL: Poate că nu suferă atît cît sufăr eu, Sfinte Mihail.

MIHAIL: Ce idei smîntite, fratele meu.

« Moarte vulturului carnivor. » În urma ei înaintează două personaje, mascate și ele, și înveșmîntate în țesături ciudate. Dansează, în sunetele discordante ale instrumentelor, pe aceste versuri:

Bate-i, bate !
Bate-i, bate !
Bîziiie, bîziiie,
Bîziiie, bate !
Bate-i, bate; bîziiie, bate,
Toba bate
Vrem dreptate !
Moarte pentru trădători ! ¹

Este armata schilozilor, a nevoiașilor, a înfometaților din Spania. Unii, în afara instrumentelor lor muzicale, clatină amenințător pari uriași. Alții și-au pus pe cap, în chip de coroană, lanțuri sfărîmate, țucale. În încheierea cortegiului, un personaj sau un obiect, ascuns cu desăvîrșire sub zdrențe, este purtat pe umerii unei măști complet negre, care reprezintă un șap cu coarne mari, îndoite. Alături, pe un jilț vechi purtat de Vrăjitoarele I și II, un alt personaj, acoperit, și el, cu cîrpe. Vrăjitoarele își poartă măturile legate pe spate. Vrăjitoarea III are fața pe jumătate acoperită de o mască. Sirena de alarmă a tăcut.

CIUNGUL: Să mă bată Dumnezeu ! Ce e larma asta ?

VRĂJITOAREA III: Nu te speria, micuțul meu Ciung. Zgomotul pe care-l facem nu e nimic pe lîngă cel ce se va dezlănțui cînd veți afla cine sînt eu și pe cine vă aducem.

CIUNGUL: Putem afla de ce veniți într-o noapte ca asta, cu atîtea șuierături și huruitori ?

VRĂJITOAREA III: Dacă-ți spun, o să ți se facă rău.

CĂLUGĂRUL: Întoarce-te în fundul iadului, în haznalele diavolului de unde ai ieșit, mască de carnaval drăcesc !

VRĂJITOAREA III: Ia mai taci, sfinția ta. O să dansezi cu capul în jos, cu fustanele pe umeri, arătîndu-ți rușinea întregă, cînd o să aflî cu cine stai de vorbă.

VRĂJITOAREA I: Hubillibrorda, Hubillibrorda, mor de curiozitate, o să-mi crape negul de nerăbdare, cine-o fi ăsta ?
Arată spre personajul așezat în jilț.

VRĂJITOAREA II: Cruță-ți negul, Genuflexa, ar fi mare jale să pierzi o asemenea boabă de fasole păroasă !

TOCILARUL: Să se apropie puțin . . . Auziți, suflă ca o broască rîloasă !

ORBUL: Să vorbească !

LA MAJA: Să-și scoată masca !

TOȚI: Să se arate ! Să se arate odată !

¹ Aceste versuri pot fi cîntate pe melodia Trăgala (cîntec revoluționar spaniol de la începutul sec. al XIX-lea).

« Moarte vulturului carnivor. » În urma ei îndăntează două personaje, mascate și ele, și înveșmîntate în țeșături ciudate. Dansează, în sunetele discordante ale instrumentelor, pe aceste versuri:

Bate-i, bate !
Bate-i, bate !
Bîziiie, bîziiie,
Bîziiie, bate !
Bate-i, bate; bîziiie, bate,
Toba bate
Vrem dreptate !
Moarte pentru trădători ! ¹

Este armata schilozilor, a nevoiașilor, a înfometaților din Spania. Unii, în afara instrumentelor lor muzicale, clatină amenințător pari uriași. Alții și-au pus pe cap, în chip de coroană, lanțuri sfărîmate, țucale. În încheierea cortegiului, un personaj sau un obiect, ascuns cu desăvîrșire sub zdrențe, este purtat pe umerii unei măști complet negre, care reprezintă un țap cu coarne mari, îndoite. Alături, pe un jilț vechi purtat de Vrăjitoarele I și II, un alt personaj, acoperit, și el, cu cîrpe. Vrăjitoarele își poartă măturile legate pe spate. Vrăjitoarea III are fața pe jumătate acoperită de o mască. Sirena de alarmă a tăcut.

CIUNGUL: Să mă bată Dumnezeu ! Ce e larma asta ?

VRĂJITOAREA III: Nu te speria, micuțul meu Ciung. Zgomotul pe care-l facem nu e nimic pe lîngă cel ce se va dezlănțui cînd veți afla cine sînt eu și pe cine vă aducem.

CIUNGUL: Putem afla de ce veniți într-o noapte ca asta, cu atîtea șuierături și huruitori ?

VRĂJITOAREA III: Dacă-ți spun, o să ți se facă rău.

CĂLUGĂRUL: Întoarce-te în fundul iadului, în haznalele diavolului de unde ai ieșit, mască de carnaval drăcesc !

VRĂJITOAREA III: Ia mai taci, sfinția ta. O să dansezi cu capul în jos, cu fustanele pe umeri, arătîndu-ți rușinea întregă, cînd o să aflî cu cine stal de vorbă.

VRĂJITOAREA I: Hubilibrorda, Hubilibrorda, mor de curiozitate, o să-mi crape negul de nerăbdare, cine-o fi ăsta ?
Arată spre personajul așezat în jilț.

VRĂJITOAREA II: Cruță-ți negul, Genuflexa, ar fi mare jale să pierzi o asemenea boabă de fasole păroasă !

TOCILARUL: Să se apropie puțin . . . Auziți, suflă ca o broască rîloasă !

ORBUL: Să vorbească !

LA MAJA: Să-și scoată masca !

TOȚI: Să se arate ! Să se arate odată !

¹ Aceste versuri pot fi cîntate pe melodia Trăgala (cîntec revoluționar spaniol de la începutul sec. al XIX-lea).

STUDENTUL (*de sus de pe saci, puțin pedant, grandilocvent*): Doamnă a celui mai mizerabil rege din toată istoria noastră ! (*Adresându-se lui Godoy* :) Prinț al păcii ! Generalissim atât de bine încarnat în acest dezgustător pîntec de broscoi rîios, spînzurătoarea este prea puțin față de rușinea cu care ne-ai acoperit țara printre toate țările lumii. Tu, ins josnic, fățarnic, tu erai totodată invadatorul și invadatul, cotropitorul și cotropitul, cel mai francez dintre toți francezii și cel mai rău dintre toți spaniolii. Căzuseși amîndoi la învoială să cufundați în sclavia cea mai infamă unul dintre popoarele cele mai sănătoase și puternice, unul dintre popoarele cele mai iubitoare de libertate, de neatîrnare . . . Amintiți-vă de Numantia, de perfidul Roman, de trădătorul Witiz și de marele Don Pelayo, gloria de la Covadonga . . .

O VOCE: Foarte bine ! Bravo ! Altul ! Nu e momentul să ținem discursuri lungi !
STUDENTUL (*cu glasul acoperit de strigăte*): Cer spînzurătoarea, da, deși aș prefera ca mai întîi să fie tîrîți de coada unui cal . . .

O VOCE: Altul ! Altul !

TOCILARUL: Cetățeni ! Vă vorbește un om care a fost ucis. Și vă spune așa poporul știe să-și găsească drumul. Ca un adevărat copoi de vînătoare. Știe prea bine cînd e tras pe sfoară, și asta-i principalul. Nu se prea pricepe la discursuri. Dar e sigur că are dreptate, acum, cînd cere o funie pentru grumazul acestor doi trădători . . .

O VOCE: La spînzurătoare ! La spînzurătoare !

ÎMPUȘCATUL: Într-o dimineață, poporul s-a trezit fără rege, vîndut, înconjurat de cotropitori străini, lăsat în voia propriei sale sorți. Țștia și alții ca ei, care, în palatele lor, trăiau din sudoarea noastră și din singele nostru și care pretindeau că sînt apărătorii noștri, au alergat să ingenucheze în fața călăului nostru. Cer și eu spînzurătoarea, ca pedeapsă. V-a vorbit un om împușcat de soldații mareașalului Murat.

VOCI: La moarte ! La moarte !

LA MAJA (*cu demnitate și cu umor, făcînd o reverență înaintea manechinului Reginei*): Prea demnă doamnă: drum bun ! Nu trebuie ca de fiecare dată să moară doar poporul. O să treceți și domnia voastră pe malul celălalt, braț la braț cu alesul inimii. Și moartea nu vi se va trage dintr-o vulgară rană de pumnal sau dintr-o lovitură de arcebută. Astea sînt pentru noi, pentru plebe. Voi, demnă Majestate, și voi, Alteță, veți fi spînzurați cu o funie scurtă, sus de tot, așa cum se cuvine celor ce au ocupat întotdeauna rangul cel mai înalt.

VOCI: Să fie spînzurați ! Să fie spînzurați !

VRĂJITOAREA I (*reverențioasă, adresîndu-se Vrăjitoarei III*): Engurdegunda ! Ce mult ai meritat să fi regină ! Abia acum vei fi cu adevărat Regina tuturor Spaniilor ! Ce păsări rare ne-ai scos la iveală ! Îți sîrut cu umilință picioarele ! Asta îți va ușura degerăturile !

TOREADORUL (*se repede dintr-un salt*): Lăsați-mă singur ! Dați-vă la o parte ! O trompetă sună lung, precum goarna în timpul coridelor. Toreadorul, cu sabia în mîină, cu vesta pe braț, se îndreaptă spre manechinul Reginei și își scoate tichia, întocmai cum se obișnuiește la începutul unei corride, cînd matadorul închină Doamnei acelei lupte taurul pe care îl va ucide.

STUDENTUL (*de sus de pe saci, puțin pedant, grandilocvent*): Doamnă a celui mai mizerabil rege din toată istoria noastră ! (*Adresându-se lui Godoy* :) Prinț al păcii ! Generalissim atât de bine încarnat în acest dezgustător pîntec de broscoi riios, spînzurătoarea este prea puțin față de rușinea cu care ne-ai acoperit țara printre toate țările lumii. Tu, ins josnic, fățarnic, tu erai totodată invadatorul și invadatul, cotropitorul și cotropitul, cel mai francez dintre toți francezii și cel mai rău dintre toți spaniolii. Căzuseși amîndoi la învoială să cufundați în sclavia cea mai infamă unul dintre popoarele cele mai sănătoase și puternice, unul dintre popoarele cele mai iubitoare de libertate, de neatîrnare . . . Amintiți-vă de Numantia, de perfidul Roman, de trădătorul Witiz și de marele Don Pelayo, gloria de la Covadonga . . .

O VOCE: Foarte bine ! Bravo ! Altul ! Nu e momentul să ținem discursuri lungi !
STUDENTUL (*cu glasul acoperit de strigăte*): Cer spînzurătoarea, da, deși aș prefera ca mai întîi să fie tîrîți de coada unui cal . . .

O VOCE: Altul ! Altul !

TOCILARUL: Cetățeni ! Vă vorbește un om care a fost ucis. Și vă spune așa poporul știe să-și găsească drumul. Ca un adevărat copoi de vînătoare. Știe prea bine cînd e tras pe sfoară, și asta-i principalul. Nu se prea pricepe la discursuri. Dar e sigur că are dreptate, acum, cînd cere o funie pentru grumazul acestor doi trădători . . .

O VOCE: La spînzurătoare ! La spînzurătoare !

ÎMPUȘCATUL: Într-o dimineață, poporul s-a trezit fără rege, vîndut, înconjurat de cotropitori străini, lăsat în voia propriei sale sorți. Țștia și alții ca ei, care, în palatele lor, trăiau din sudoarea noastră și din sîngele nostru și care pretindeau că sînt apărătorii noștri, au alergat să îngenuncheze în fața călăului nostru. Cer și eu spînzurătoarea, ca pedeapsă. V-a vorbit un om împușcat de soldații marelui Murat.

VOCI: La moarte ! La moarte !

LA MAJA (*cu demnitate și cu umor, făcînd o reverență înaintea manechinului Reginei*): Prea demnă doamnă: drum bun ! Nu trebuie ca de fiecare dată să moară doar poporul. O să treceți și domnia voastră pe malul celălalt, braț la braț cu alesul inimii. Și moartea nu vi se va trage dintr-o vulgară rană de pumnal sau dintr-o lovitură de archebuză. Astea sînt pentru noi, pentru plebe. Voi, demnă Majestate, și voi, Alteță, veți fi spînzurați cu o funie scurtă, sus de tot, așa cum se cuvine celor ce au ocupat întotdeauna rangul cel mai înalt.

VOCI: Să fie spînzurați ! Să fie spînzurați !

VRĂJITOAREA I (*reverențioasă, adresîndu-se Vrăjitoarei III*): Engurdegunda ! Ce mult ai meritat să fii regină ! Abia acum vei fi cu adevărat Regina tuturor Spaniilor ! Ce păsări rare ne-ai scos la iveală ! Îți sîrut cu umilîntă picioarele ! Asta îți va ușura degerăturile !

TOREADORUL (*se repede dintr-un salt*): Lăsați-mă singur ! Dați-vă la o parte !
O trompetă sună lung, precum goarna în timpul coridelor. Toreadorul, cu sabia în mînd, cu vesta pe braț, se îndreaptă spre manechinul Reginei și își scoate tichia, întocmai cum se obișnuiește la începutul unei corride, cînd matadorul închină Doamnei acelei lupte taurul pe care îl va uide.

Suverană a ruinelor,
lubită a măcelarului,
Aș renunța să fiu toreador
Dacă n-aș izbuti acum să îl omor.

Într-o tăcere adîncă, se adresează țapului:

Hei, taure, hei, hei ! Haidem ! E rindul tău ! Deschide bine ochii ! Atenție, dacă trîntești din șa broscoiul ăsta, lovitura de spadă-i pentru tine !

Țapul, care era în genunchi, se scoală cu un lung behăit, se repede și trece pe sub vesta Toreadorului.

TOȚI: Oié !

TOREADORUL (*începe să asmuță țapul, după ce și-a așezat pe spadă vesta care servește acum drept muleță*): Vîno ! Această pasă piezișă, puțin răsucită, pentru marele mincinos sfruntat ! Această veronică, pentru Regele nedrept ! Aceasta, în cerc, pentru criminal și pentru trădător ! Iar această pasă suspendată, pentru Generalissim și spînzurat !

TOȚI: Bravo!

Toreadorul se înfățișează din profil, simulînd momentul cînd trebuie să omoare taurul. Liniște.

VRĂJITOAREA III (*bătîndu-și joc*): Genuflexa ! Hubilibrorda ! Sprijiniți-o puțin pe Regină ! (*Adresîndu-se Reginei*): Curaj, mititico ! Mulți oameni au sîrșit așa pentru iubirea unei mîrtoage ! . . . Nu-ți pierde capul !

TOREADORUL: Taure, taure . . . hei !

Rotește spada pe deasupra capului animalului, înainte de a-l ochi pentru a-i da lovitura de grație, dar țapul se rostogolește deja la pămînt, broscoiul rămîbind agățat de spinarea lui. Aplauzele ropotesc în timp ce comentariile își urmează firul.

VRĂJITOAREA III (*adresîndu-se manechinului Reginei*): Cum te simți ? Manolo al tău s-a prăbușit la pămînt ca un viteaz. Vîno și dă-i o sărutare . . . În ultimele lui clipe, o va găsi mai dulce decît sărutările cu care îl înflăcărai în patul regal . . . (*Țapul se ridică. Vrajitoarele I și II, ținînd în mîinile lor manechinul Reginei, îl ridică pentru a-l așeza pe spinarea țapului, alături de broscoi. Ele leagă strîns împreună cele două corpuri.*) E bine. Vedeți acum, astea nu mai sînt scorneli . . . Totul la lumina zilei . . . Strînși bine unul lingă celălalt, așa cum au fost întotdeauna, dar acum, în sîrșit, în vîzul și auzul întregii lumi.

UNUL DINTRE MASCAȚI (*scoate Țucul ce-l avea pe cap și i-l pune broscoiului*): Oftai după coroană ? Ei bine, uite una. E cu dublă folosire, asta . . .

VRĂJITOARELE I, II și III (*făcînd o reverență*): Ne prosternăm la picioarele suveranelor voastre Majestați !

O VOCE: Moarte acestui nou monarh al Spaniei.

ALTĂ VOCE: La spînzurătoare ! La spînzurătoare ! .

În mijlocul vacarmului, al strigătelor și scîrțlelelor scornite de diferite instrumente, orbul se ridică pe baricadă.

ORBUL (se acompaniază la gitară; două măști acoperite cu zdrențe îl acompaniază dansind):

Regină desfrinată,
Pîntecul tău e-o groapă!
Vei domni spînzurată,
La-nălțime urcată!
La o parte de-aici!
La o parte de-aici!
Singurii mei stăpîni
Sînt săracii-oropsiți de hapsîni.

UN INFIRM DIN BANDA MASCAȚILOR (cîntă, acompaniat și el la gitară):

Al diavolilor prieten,
Tu, blestemat broscui!
Doar fala e de tine,
Josnic, mîrșav Godoy!
Aruncă spada,
Ibovnic atîrnat,
Favorit spînzurat,
Căci nu face-o pară.

VOCI: La ștreang! La ștreang!

CĂLUGĂRUL (pe ton de predică): Voi care v-ați tăvălit în păcatul adulterului, vă refuz iertarea păcatelor! Veți fi cuprinși, pentru vecii vecilor, de valurile arzătoare ale infernului.

CIUNGUL: Liniște! Liniște! E rîndul meu să vorbesc! Milițieni! Apărători ai acestei baricade madrilenne! Popor sărman și călcat în picioare! Ați auzit cu toții! Sînteți întru totul de acord cu sentința?

TOȚI: Da! Da! Da! Da! Da!

CIUNGUL: Acum ei sînt în mîinile voastre. Tot ce a mai rămas din ei: niște jalnice păpuși de cîrpă. Dar, îndărătul lor, în spatele lor, Spania este lăsată din nou, în chip rușinos, să fie jefuită de străini. Rulă pentru pămînturile noastre! Rulă pentru recoltele noastre! Pentru vitele noastre!... Robie pentru nevestele noastre și pentru copiii noștri, și închisoare, execuții... Unde era ăsta? Pretindea să poarte coroana regilor noștri, își atribuia singur titlurile glorioase de Generalisim și de Prinț al păcii! Pacea, o încălca! În numele păcii se făcea complicele celui mai odios nimicitor de popoare! Privea liniștit cum curgeau la nesfîrșit rîurile de sînge! Și acum? Acum totul reîncepe. Încă odată îl avem sub zidurile noastre pe fărnicul lui prieten, pe stăpînul lui nesățios, adevărat broscui rîios, acest vultur carnivor, care bate la porțile eroicei noastre capitale spaniole. Zorile se vor ivi. Să ne grăbim. Să spînzurăm sus de tot simbolurile putrede ale dezmățului și tiraniei. Nu se vor mai întoarce niciodată: cînd vor fi spînzurate, noi, toți laolaltă, vom face ca această baricadă să fie de necucerit!

Tabele încep să bată solemn. Masca purtătoare a steagului deschide marșul spre baricadă. Îndărătul ei înaintază țapul cu cele două manechine, înconjurare de cele trei vrăjitoare care agită măturile. Urmează Ciungul împreună cu Călugărul și celelalte personaje din acqua-forțe.

Într-o liniște adîncă, întreruptă doar de răpăitul tobelor, se aud îndepărtate bubuituri de tunuri antiaeriene și exploziile primelor bombe. Cortegiul înaintează mereu. În virful baricadei, Vrăjitoarele II și III dau măturile lor Ciungului. Se aude zgomotul motoarelor de avion deasupra acoperișului. Vrăjitoarea II taie cu foarfecele peruca de cîlți a Reginei. Ciungul, ajutat de Împușcat și de Tocilar, le pune lațul de gît celor două manechine. Spînzurate de măturile care au fost înfipse cu cozile în sacii de nisip, trupul Reginei Maria Luiza și cel al Generalissimului, favoritul ei, sînt ridicate în aer, unde se clatină ca limbile unui clopot mut. Țipete surde, de stupoare și bucurie, ies de pe toate buzele, în timp ce bombele incendiare cad asupra celorlalte săli ale Muzeului Prado. Lumina zorilor pătrunde odată cu o ploaie de cioburi, țîșnite din geamurile sparte de capitelurile care s-au prăbușit în sala centrală. Decapitatul, care s-a ridicat în picioare la marginea baricadei, în clipa cînd bombardamentul a început să se intensifice, recită ceva, în timp ce cortina se lasă încet.

DECAPITATUL: « Madrid, Madrid ! Ți-e numele cetate,
Scut viu al Spaniilor toate.
Se zguduie pămîntul și ceru-i vîlvătaie,
Dar tu zîmbești, cu plumbi în măruntaie. » ¹

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

¹ Antonio Machado.

«tu stăpînești întregul veac»



RAFAEL ALBERTI

**poem-prolog
pentru
P I C A S S O**

Prolog la piesa lui Picasso
«Înmormîntarea Contelui de Orgaz»

NU SPUN AICI DECÎT CEEA CE NU SPUN

Tu stăpînești întregul veac.
Dacă îți lași privirea să lunece de sus,
de pe colina înaltă unde îți ai lăcașul
vei vedea marea, marea de tine plăsmuită,
ce coboară din tine, ce spre tine urcă
în nesfîrșitu-i freamăt fără tihnă.

Iată-l aci pe născocitorul povestirii sau al
romanului iederă,

al poemului iederă,
al mării poezii iederă.

Pablo sădește un vlăstar pe netezimea unei pagini goale.
Și pagina începe să se umple.

O hartă fără de hotare crește, se cațără nebună:
un cuvînt îl smucește pe celălalt,
îl înșfăcă de gît

și, după ce l-a înșfăcat bine, îl prinde pe un altul de picior,
cel cu piciorul îl incinge pe un al treilea de mijloc,
cel cu mijlocul îl ia de braț pe cel de alături,
cel cu brațul se înșală în nasul celui următor,
cel cu nasul îl opucă pe vecin de plete,
cel cu pletele se lasă înspre coapse

și se strecoară apoi pe șolduri pînă se înfășoară în jurul pîntecelui,
cel cu pîntecul îl opucă de limbă pe cel care urmează,

acesta îl străpunge ochiul altuia care se vîră prin lăuntru și înlănțuie chiar inima celui
de alături



și cel cu inima se vîră în fîcați
 și acesta drept în măruntaie
 și acela drept în nervi, rărunchi și mușchi
 și îl cuprinde în sfîrșit pe cel care înfășoară tot scheletul.
 Un cuvînt smucește după sine o sută, o mie de cuvinte,
 o amintire — o sută, o mie de amintiri,
 o privire — o sută, o mie de priviri,
 o imagine — o sută, o mie de imagini,
 un lucru oricare — o sută, o mie de alte lucruri.
 Pe măsură ce înaintează, Pablo înalță jungla,
 poezie liană,
 mișcare neoprită,
 poet încurcăreț și iederă încurcată.

(Să nu încerce să pună virgule nici alte semne cel care o să citească această carte.
 S-o citească fără să-și tragă răsufierea, căci dacă se oprește i se poate întîmpla să se
 trezească înfășurat de val și tîrît și scărmanat fără puțință de scăpare. Decît așa,
 ar fi mai bine s-o la din nou de la capăt.)

Continuă înmormîntarea Contelui de Orgaz.



Cu soae și var și preot și patru și trei și două și una și mai multe fete și un
 poștaş,
 și borș rece și stavrizi de Málaga
 și o alhambră de arabice prea-andaluze vânturi
 și noaptea de San Juan acolo în Barceloneta
 și stai-pe-loc căci trebuie să pescuiești peștele născocirii.
 Păcăleală ce păcălește păcăleala născocirii.
 Quevedo și Góngora și Lázaro Tormes sfîșiați în mii de fărîme apar și se fac nevăzuți
 în hohote de rîs.
 Istorisire ce se schimbă cu fiecare clipă.
 Fără să ceară ajutorul nimănui cititorul va trebui să aște singur ce se întîmplă.
 Se va întîlni cu toate mirosurile,
 cu cele bune și cu cele rele și cu cele mai rău duhnitoare, și cu toate isprăvile.

În ultima expoziție a lui Picasso (Paris, 1972), confruntarea sa de o viață cu marea tradiție spaniolă — de la El Greco și Velázquez la Goya — explodează într-o supremă provocare, semnificativă pentru întreg destinul artei europene.

EL GRECO, *Înmormîntarea Contelui de Orgaz (Catedrala din Toledo)*

PICASSO — Desen (tuș, creioan colorat, guașă pe carton), 1972

PICASSO — Desen (tuș), 1972

64231.







9.5.72.



Tămbălău,
huiet de bălci,
gogoși și focuri de artificii,
ospaț și tras la țintă, loterie
și bineînțeles lupte cu tauri.

apar două căruțe care stropesc arena un ucenic de picador găsește chiar în mijlocul arenei un bold ce țintuiește un fluturaș într-un dop de plută drept între firele de electricitate atîrnă de gît pe toți cei aflați pe trepte și-i țintuiește unul după altul în cerul acoperit de nori sfîșiat de fulgere și trăznete . . .

Vîrtejul limbajului.

Vîrtejul imaginii.

Metamorfază neconținută a tuturor culorilor.

Scene ce izbucnesc pe neașteptate și pier apoi într-o clipire.

Pămîntul și străfundurile palmei care scrie.

Și ochiul scrutător al acestui poet tot atît de poet pe cît și pictor.

Care nu este decît una și aceeași făptură și nu două, cîci n-ar fi cu puțință să încapă în el poetul care zice scoală-te tu ca să mă așez eu.

Urmează aici capitolul întîii ochi de bufniță crud ce dă pinteni poveștii . . .

Și « înghiontelile îndărătul ușii »,

aici de fapt îndărătul paravelor de scînduri drept în mijlocul plajii
sau cînd

cea mai slută și mai bogată istorisindu-și fără oprire suferințele cînta romanța despre
degetele verișorului înlănțuite pe sub masă cu ale ei . . .

Toate năzbîtiile din copilăria lui Pablo.

Atins de har și de un corn feroce.

Popular ca o lovitură de pumnal, o înjurătură sau un pahar cu țuică.

Tîndr ca rîsul care face să explodeze marea și să-și ia zborul 20.000 de talere.

Tot ce încilcește și desface nu numai că se poate vedea dar se poate și atinge.

Nici nu poate fi vorba aici despre somn.

Poetul nu doarme niciodată.

Poetul lucrează cu ochii deschiși, la patruzeci noaptea ca și la treizeci ziua.

Dacă unii au să tragă o spaimă strașnică, aceia nu pot fi decît soarele și luna
supuși la atîtea încercări.

Întîmplările ce se petrec aici sînt cum nu se poate mai limpezi.

Sînt cum sînt și dacă n-ar fi fost așa cum sînt n-ar fi scăpat din mîna aceluia ale cui sînt.

Ajungă-ne să spunem că în cele din urmă cea mai mititică s-a măritat cam pe la
optzeci și ceva de ani și a născut după o lună un măgar.

N-ar fi poate cîstit din parte-mi să mai adaug și altele la toate cîte aici se întîmplă,
și care-s povestite atît de simplu.

Neaoșă și vajnică și busolă de bărbierit istorii și zicale printre nopalii de pe cer mașină de scris gogoși și codoșlicuri și cupă de cristal în flăcări nuda imagine sin-guratică atârnată la reverul hainei își zugrăvește deasupra boltei de ocări jocul de runze de viță ce mîngîie ochiul Amărăciunii.

Așa sună în spaniolă (în spumegata, trepidanta limbă spaniolă) sîngele acesta îndrăcit al lui Picasso. Miracolul de a o vedea curgînd, împresurată atîția ani de o altă limbă, cu acest avînt total, această pornire șăgalnică, această fulgerare de banderile înălțate, puternică și neșovăitoare în memoria fermă și egală vreme de aproape un veac de existență.

Cine a mînat-o, cine a strunit-o cu atîta semeție neînfricată și-a slobozit-o năvalnic în avîntată, radioasă libertate, cine dacă nu acest andaluz cu milioane de ochi în ochii lui adînci? Niciodată un grai n-a fulgerat cu atîția ochi. Niciodată n-a strălucit de atîtea lucruri laolaltă, și nici n-a izbucnit cu totul revărsîndu-se ca măruntaiele unui cal străpuns de cornul unui taur.

Valurile încep să izbească poarta și smulg drugul care-o închidea înfigîndu-l drept în spinarea mării larg deschise suierîndu-și feliile de harbuș în rufele murdare din căldărușa cu frunze de laur a procesiunii din joia verde a costumelor de baie în candelile pline de muște în concertul broaștelor și în peticele de smoală și aloe care dreg supă și fărîmițele de pîine ale trenului pornit cu întîrziere din iepurele de pe lună . . .

O născocire fără de pereche, o istorie sau o povestire-îederă solitară în limba spaniolă. La picioarele tale, Pablo, triumfătorule, urechile, copitele și coada taurului înfrînt și aclamațiile și delirul întregului veac douăzeci.

Pentru tine toate evantaiele și năframele, garoafele Meninelor în loja învingătorilor, Goya și sacagiii lui slobozindu-și strigările în mijlocul gloatei din arenă, în timp ce de acolo de sus, din cerul înmormîntării Contelui de Orgaz, Pepeillo, Gallito și Manolete își înmînează spadele lor și ți se închină ca celui mai mare torero uni-versal al pensulei și al peniței pe care l-a înfățișat vreodată fama Spaniei în arena lumii.

Și aici se isprăvesc povestea și ospățul. Ce s-a mai întîmplat apoi nici nebunul nu știe.

Roma, octombrie 1968

Între paginile 45—65, desene de PICASSO
(tuș, guașă, creioane colorate) din ultima
lui expoziție (Galeria Louise Leiris, 1972)



PABLO PICASSO

ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ

- 1 Aici găsești numai ulei și țoale vechi.
- 2 Pui de cătea, cătea, încornorat și răsincornorat creștătură podagra lupului și huhurez șchiop.
- 0 Copil din flori ochioase șopocăiala cuiului răsucit deasupra cutiei cu dresuri deschise cu vârful cuțitului.
- 2 Ratoncito Pérez îmbrăcat în straie preotești stropind fața veșmintelor cu ceață.
- 1 În așa fel încît primind plicul deschis și fără timbru să și-l bage pe gît poștașul cu bunică-sa cu tot fără să trebuiască să mai dea nimănui socoteală să-i fie de bine.
- 2 Dar păzea ! Ce trebuie făcut acum este să dezlegi nodul și să-l legi de ghem și să jumulești vîntul de pînzele lui.
- 1 Mîncărime la palme și chef să spargi uși și ferestre cu furie sau mai cu binișorul și să începi să împrăștii în toate părțile dosuri de labă și lei și potîrnichi.
- 0 Chica neșesălată.
- 2 Cei doi hoți.
- 1 Și bălmăjeala chefului.
- 2 În hîrburile știrbe să încropești o supă de garoafe și trandafiri în borșul rece care-și dîrdăie pălălaia ținînd seama de toate astea și făcînd dîră din fiecare ou adăugat.
- 0 Și nimic altceva decît încă o după-amiază de corride, căci nu mai lipsește nimic nici măcar mulțumirile.
- 2 Eu nu spun că toate cîte nu le spun nu le spun ca să spun că nu le spun.
- 1 Un morman de stai să-ți spun un morman de ia mai spune un morman de spuse de nespuse ca un morman de castaniete mormăindu-și încetîșor făcliile și scrobul.
- 2 Firește că lucrurile nu sînt pentru cei cu dosul gol sau pentru vitrine nici pentru muzee ori pentru marile magazine de modă — pentru că așa stau lucrurile.
- 0 Nimic altceva decît un fir de aur ca un viermișor atîrnat de tavan și luminînd de sus din policandru dansul.
- 2 Cîine cu nu știu cîte capete slab mort și răpciugos.
- 0 Fiecare o să-ți spună țiînos că nu l-ai văzut niciodată înfruntînd taurul e drept dar nici trăgînd lumea de mîncă s-o momească la rișcă și că tu în schimb nu știi nici încotro te duci nici de unde vii tăind într-una bilete și cupoane punîndu-le pe toate la loterie și jucînd la oină tot sistemul sideral.
- 1 Păi văd că îți arde de glumă cu toate mutrele astea pe care ți le-ai vopsit una peste alta topite amestecate și uscate puse în ramă și atîrnate de fiecare foaie plus călimara.
- 0 Nu Don Juan.
- 1 Nu-mi spune că nu-mi spui că pe urmă o să te lămurească Minuni și Paco Reina.
- 2 Tare mai tare ca piatra și nici usturoi n-a mîncat nici gura nu-i miroase.
- 0 Capitolul 31 porunca regelui și vreme pierdută căci între Pinto și Valdemoro timp stabil agitat și vîntos de cealaltă parte descărcări electrice tusalma și mîncare de melci cîrnat și caltaboși dacă cea mai mică neplăcere e c-ai lăsat traista cu calmari în gară și pîrîul în mijlocul gîrlei să prindă chiag.
- 2 Mii de mulțumiri și răsplătește-i cum se cuvine pe ied pe țap și pe porumbițe că s-a făcut atîta gîrlu.
- 1 Dacă-i așa tacă-ți fleanca și ciupește struna.
- 2 Căci tot ce aștept eu de la tine e să cînti că numai așa alungi solzii din soare.
- 1 Nu te îmbrăca în aur nici în paiete dacă-ți e frig pune-ți niște straie de goliciune cu frunze de viță și dănțuiește că azi e duminică.
- 0 Nu spun nimic știți prea bine tot ce spun nu mai spun nimic știți prea bine ce-am spus.

- 1 Se știe ce se știe se știe ce s-a știut ce nu se știe încă e știut și uitat ce e știut și netrăit ce e văzut întrevăzut ce nu-i niciodată văzut și cu ce ai vrea să vezi și ai văzut într-o pată de vin deasupra mesei dedesubtul paharului gol alături de un cuțit și de câteva fărîmițe de pîine.
- 2 Eu așa am crezut iar se stinge lumina dac-o aprinzi lumina nu mai are nevoie de lumină ca să vadă ca ziua.
- 1 Nu mai spune tîmpenii cîntă și țopăie și nu-mi mai turna la gogoși Cachupino.

Le vide le plus complet sur la scène 12—1—57

personnages 0-00-

Le plus important completement en dehors de la question des signes convenus
toacă toacă și omoară-soacre.

27—1—57 Aparition du vieux con et recherche dans les boîtes a ordures du peu et trop de réalité du quain quain

Fête nationale feux d'artifices bals défilés militaires et ecclésiastiques illuminations¹

14—8—57 Continuă înmormîntarea Contelui de Orgaz

Don Diego Firme, Don Ramón Don Pedro Don Gonzalo Don Juez Don Peregrino Don Flavio și Don Gustavo și Don Rico Don Clavel Don Morcilla și cu Don Rato Don Ricardo Don Rugido Don Gozo Don Rubio Don Moreno Don Cano² pe marginea cerului deschis înfulecă mătasea care plouă din robinetul din care sug răcnind firele de aur ale praznicului de gogomani ciucurii de ace înfipite cu vîrfurile în jos pe masa înțesată de uncii de argint sus la stînga envantaiului de răcoritoare așezat la fereastra ce dă spre portul plin de iasomii bucățile de lemn ale odăjdiilor și neroziile turmei transformă în caltaboși cheile pămătufului de ulei al cîntecelor și cîrîiturilor care coc între degetele de la aripile caprei. Șmecheriile care jumulesc năvoadele și mănunchiurile de stele și luceferi smulg pielea azurului care sîngerează picătură cu picătură în palma deschisă a perdelei și mirosul de tusalama al trîmbițașului anunțînd sosirea regilor magi beți turtă adormiți buștean și horînd cos la mașină zestrea de fulgere a visului de vară care o va purta pe fetișcană în noaptea aceea la dans dacă în graba mare și alergînd cu sufletul la gură nu se va prăbuși de bunăvoie în brațele rupte ale jîltului aurorei Crăciun și paisprezece iulie împreunați și fără prunci mantie și pelerină pentru zile de sărbătoare giulgiu de lumini și acadele apă de ulcior și izvor blînd acoperit cu stegulețe de foc în miezul zilei cîntînd și aruncîndu-și vîlvătaia în straiile de mentă și rachiu fluier și flaute scărpinîndu-și puricii sub streășina îmbujoratului perete al bucătăriei. Și aici se isprăvesc povestea și osăptul. Ce s-a mai întîmplat apoi nici nebunul nu știe.

Muierea poștașului s-a dus cu vîru-su la corridă, poștașul își făcea ochi dulci cu sora cumnată-si Amalia iar nepoțelul dracu' știe ce-o fi învîrtit toată după-amiază și la ce oră o fi ajuns acasă. Dar buclucul n-a fost în noaptea aceea și nici a doua zi bășica a crăpat abia de ziua numelui mătușii Regüeldo cînd era cheful mai în

¹ În limba franceză în textul lui Picasso.

² Efect stilistic: unele dintre numele proprii care apar în această înșiruire provin din substantive comune; astfel, firme înseamnă «țesapînă», juez — «jude», peregrino — «rătăcitor», rico — «bogat», clavel — «garoufă», morcilla — «caltaboș», rate — «șobolan», rugido — «răget», gozo — «desfătare», rublo — «bălan», moreno — «oacheș», cano — «pleghev».

toi. Fata lui alde Perdaguiño a cu cămaşa trase mai întâi un vînt şi după asta deschindu-şi cămaşa pînă la briu îşi mai sumese şi poalele fustelor de ne arătă tot ce nu se cuvine. Poţi să-ţi închipui mutra sfinţiei sale şi uitătura nepoţelului fetele ălui cu caprele puturile din faţă şi cu călugăriţele îşi făceau cruce şi se înneacă de rîs de atîtea fulgere şi trăznete.

Carmen

tralala la la la la ...
toreador toreador toreador

Cele patru fetişcanе în paturile lor înmormîntîndu-l pe contele de Orgaz. Copilul zdrăngăne la pian atîrnat de gît aşezat călare în straie de bucătar cu tichie (cernită) ţine în mîna stîngă o tigiaie în chip de scut (calul valtrapuri negre cu argint) toate astea n-au nimic a face cu Meninele

Atîrnate de cele două cîrlige din tavan o şuncă mare şi cîrnaţi producţie Modesto Castilla fiu natural al lui Don Ramón Pérez Cortales

D. des. punîndu-şi paleta — oglindă în faţa oglinzii atîrnate pe perete în fundul încăperii

Personajul din uşă este Goya pictînd care-şi face portretul cu pălăria lui tichie de bucătar şi pantalonii dungaţi ca ai lui Courbet sau ai mei — slujindu-se de o tigiaie în chip de paletă

Cea de a patra fetişcană îşi face apariţia prin stînga e călare pe un cal acoperit cu valtrapuri negre şi podoabe de argint înveşmîntată în picador

în partea de sus a tabloului un huhurez care a venit într-o noapte să omoare hulubi. În odaia în care pictez eu

toţi hulubii

pe clapele pianului mukul aprins al unei ţigări
şi doi jandarmi îndărătul Meninelor

pe cerul înmormîntării Contelui de Orgaz — Pepeillo Gallito şi Manolete —

În paturile lor Meninele se joacă de-a înmormîntarea Contelui de Orgaz

2—12—57

Toată sala şuie şi într-un peş făcută fărîme răsturnată cu dosu-n sus s-a culcat de vreme înşesată de purici şi de sticleţi. Copiii dîrdîind de frig se hîrjonesc ţipînd de mama focului iar fetele de jos cărora le ies peri albi cu vadra smucesc din răsuputeri palmierii plini de smochine fripte.

Nevasta poştasului urcă în goană adunîndu-şi poalele fustelor prin pălăia de chei şi zurgălăi. Mătuşă-sa nevasta paznicului de noapte aleargă după ea cu limba scoasă rebegită de frig iar tîncul ei cu faţa numai flăcări îşi ia cina aşezat pe cingătoarea de nori a pămătufului.

Rudă îndepărtată şi ginere de căpitan de pompieri cu trei parale anevoios agonisite şi chioare pe deasupra ce-şi putrezeau cortina şi decorurile la 3 şi jumătate ceasul iepurelui.

Olé-uri și frunze victorioase de palmier răspundeau rîului de lacrimi vărsat de șopîrlă, la ceasul cînd miera chiar ea în persoană găsi cu cale să-și cînte liturgiile și ce încîntare și ce ris pe bietul preot la auzul fluierului ce șerpuia și topăia pe masă. Nici strigătele zgîrieturilor și loviturile la țurloaie n-au izbutit să înduplece amurgul să se întindă pe patul lui de flori cu fata în cămașă a birtășului din față. Tîrziu abia mult mai tîrziu s-a putut potoli hărmălaia cînd au sosit să facă rînduială cumătra vară și cumătra iarnă și au împrăștiat vînt și furtună de-au udat learcă rațele sălbatice cuiele și pionezele în răsufletele fandoseli ale lăncilor de picador la loc sigur. Răvașele și rugăciunile n-au făcut nici o poznă cumînțele și surizătoare s-au așezat într-un colțișor fără să zică nici amin nici doamne-ajută și-au adormit pe loc. Ce să tot scormoni atîta după pricini și melci prin cerurile astea.

Un suris unsuros se hîiește pînă la urechi îndărătul oblonașului vopsit în verde. Cu lovituri de cuțit soarele îl ucide în galben și stoarce între degetele lui albastru. Cîtă răbdare și ce dos revărsat au norii în după amiaza asta de culoare sprîncenată și focoașă și ce vicleni mai sînt. Zăbranicile lor zaharate își înmoaie costița în spinarea mării azvîrlind șiroaie de urlete peste mîncarea de linte uitată într-un colț. Nerozia mielului își pune ghiara de cocor pe plicul ca foița de ceapă a scrisorii deschise. Unul cite unul și toții laolaltă puhoiul își urmează drumul și pîrful spălînd și năpădindu-l pe pelerin cu amintirile uite îngerăși care plîng și alții care se hîrjonesc în apă rîzînd. Nani nani puîșor că vine acuş bau-bau și-i ia pe copiii care nu fac nani.



16-1-58

Fetele de jos s-au strecurat într-un plic i-au lipit un timbru și i-au pus la poștă și cît ai zice pește au pornit pe paralelă să vadă cum se descurcă the girls « Hohotele » făcîndu-și stripteasul moțîind în leagănele lor la adăpost de soare și lumină mulțumite foc și făcînd caz de orice fleac. Și nicicînd n-a mai fost hărmălaie ca cea iscată la teatru în seara aceea. Paznicii au trebuit să stea ceasuri întregi în fața latrinelor rugîndu-se și cerînd cheia pînă ce au izbutit să le înhațe pe cele patru. Goale ca limbricii dîrdîind de frig.

17-1-78

Fluturii treceau din floare în floare lăsîndu-și ouăle fierte în ramuri și albaștrii mielușei ai zilei își sfîșiau penele în băltoaca de sirop.

18-6-58

Chanoine fait du poil des roues de l'arc-en-ciel¹

19-6-58

Soarele ghemuit își plămuește Cidul pe marginea fîntînii înconjurată de maci în mijlocul lanului de grîu ce se răsucesce în fața mării. Felii de harbuz slobozîndu-și semințele albe și semințele negre pe trepte salva porumbeilor scuturîndu-și zdrențele vechi în sirop și căsuțele de turtă dulce aruncînd scînteii printre zăbrelele de trestie ale călușeilor ce-și macină suferințele în festoane și ghirlande pe percalul albastru al mantiei. Răsună trîmbița și cheia e azvîrlită în rîu și robinetul de aramă scuipă în salină risetele și fandango-ul unei asemenea nopți cu lună vopsite cu saliva cornelor ce-și desfășoară încetul cu încetul pe ziduri giumbușlucurile pline de zahăr și ciupește cu cangele-i buza clopotului scuturînd colbul nopții de San Juan. Aur vechi și gogoși apă zaharicale și rachiu noapte din foi de argint și de salată.

21-7-58

Taur de cocleală și drob de miel fecior de lele și croitor popesc ochi de potîr-niche din argînt și aur nas de șobolan roată de Alcañiz și fruct necopt scrisoarea de la soacră-să a spart cutia milelor în osanale. Cele trei fete ale ibovnicului ciubotarului s-au îmbrăcat cu straie arătoase și au plecat de acasă cam pe la cinci în zorii zilei. Au luat șareta și claie peste grămadă au ajuns pe la nouă și jumătate la fermă. Nimeni nu le aștepta în ziua aceea căci atunci ar fi adunat toată gloata și ar fi scos din pîntece vreo zdreanță veche în ovațiile tuturor dar așa tot ce-au putut face a fost să-și scoată pîntecele afară și să-și arate măruntaiele risete și liturghii de miez de vară au fost cîntate prin aceste ceruri de acadele și turtă dulce și pătrunjel sălbatec și iasomii s-au ridicat în picioare și în bătaia norilor și a mănunchiurilor de petale s-au dezgolit pînă la piele și opintindu-se din răsputeri au înșfăcat cele trei oglinzi ale dulapului fără draperii din damasc și fără cînturi funereare și roînd de apă la fiecare pas. Cumătrul Juan era și la ceasul acela tot la crîsmă lungit cît era de lung pe prispa lungă așteptînd ceasul mesei de prînz. Cea mai mititică din cele trei surori își trase în jos nădrăgeii și se așeză pe oala cu supă își puse scufița de dormit își șterse dosul și începu să-și spună rugăciunea mai ceva ca o sfință iar prin urechea acului începură să țîșnească lumini peste lumini și lămpioane în mănunchiuri de stele puse la uscat deasupra mării. Perie de curățat pește slănină friptă migdale zaharisite și mireasmă de busuioac și pletele lor desfășurate cu fața în sus pe pernă picioarele făcînd din așternuturi evantai în strigăte de

1. În limba franceză în textul lui Picasso.

fildeș și de crin și sărutări cu foarfecele degetelor zugrăvind perdeaua alcovului topită în sosul de gumă arabică al trăsăturii de penel cu var nestins prelingându-se în tăcere strop după strop jos pe rogojină.

Și după aceea sau puțin înainte dedesubtul sau deasupra streșinii sfeșnicele aprinse ale ascuțitului rîndunelilor întretăind săgetarea albastrul rănilor lor pe capete sau pajuri scînteindu-și boabele de grîu afumă pielea brînzeturile și rărunchii puricilor de pe steaguri care stau și se prăjesc pe plajă.

Altă dată a fost mai rău judele cu sfinția sa au căzut la învoială să legene pruncul în coșulețul lui și să-i cînte nani-nani fără urmă de rușine cu pielea tăbăcită pînă în străfunduri de atîtea zgîrieturi și sărutări și giugiuiele peste giugiuiele cu jurăminte neîncrezătoare și neroade scărpinîndu-și pîntecele prea sătul de atîtea petreceri și ghitare bezmetice muindu-și tălpile în șiroiul de sînge atîrînd la gîtul mielului de argint cu panglicuțe de mătase cu pasul răsucit făcut fărîme în blidul cu lapte așezat pe marginea ferestrei sub cerul gol și nici un fluture nu-și mai lasă boaba de grîu peste felia de harbuz și pepenași purtată pe umeri de cele trei copii. Ce rușine li s-a făcut cînd s-au văzut așa vopsite în iepuraș moarte de rîs și de frică făcute pastramă scărpinîndu-și pîntecele și sîinii sculîndu-se cu noaptea în cap și visînd toată ziua și noaptea și făcînd zugrăveli sub clar de lună dacă mătușa le-ar vedea mătușa Clara ibovnica groparului alde Nicodem ăl mai netot din tot satul



și al mai vlăjgan și mai chipos asta e drept al mai golan dar ce să-i faci doar ce-ți fi vrînd să-i fac eu acumă gata n-ai ce să mai zici acumă așa sînt fetele astea trei și nici bunul dumnezeu nici dracul gol n-ar izbuti să le mai schimbe au hazul lor pe vino-încoace au sare și piper și dacă-și pun poalele-n cap e fiindcă le vine cheful sau îl aveau deja și după asta dorm fără vise la ce să tot visezi atîta ele care întotdeauna sînt treze cînd visează că doar așa a spus al de-i netotul satului al de aruncă într-una cu pietre în clopotele de la biserică ori cîntă în mijlocul pieței așezat pe lovitura de bardă pe care o trage umbra descăpățînată de miile de ocale de soare din mindirul de lumină tăvălit de copitele anilor.

5-8-58

Neaoșă și vajnică și busolă de bărbierit istorii și zicale printre nopalii de pe cer mașină de scris gogoși și codoșlicuri și cupă de cristal în flăcări nuda imagine singuratică atîrnată la reverul hainei își zugrăvește deasupra boltei de ocări jocul de frunze de viță ce mîngie ochiul amărăciunii tușul și lacrimile prelingîndu-se de pe masă marinează batogul cu necazurile lor îndoielnice spărturile prin care soarele își viră degetele, și orice jilt la locul lui și fiecare zdreanță soioasă înfiptă în picioare față în față cu scoarta pielii și a cîlților viriți pînă la briu în sos zdrăngănind a alarmă în căldăroiul cel mare volumul întii și capitol oricare de la codrul de pîne ochi holbat la taraful șoricesc îngenunchiat în fața altarului tigăii. Miracol și vrăjitorie a croitorului și călăului acoperit cu pete de ulei și buboaie cu sînge înverzît pe fundalul neisprăvit al marelui peisaj albastru pus pe șevalet să-și usuce zemurile de lămie și ceapă amestecate de-a valma în mocira gălbuie a cearșafurilor peste tichia albastră scufa neagră evantaiul roșu și mănunchiul de măruntaie împrăștiind lovituri la țurloaie floare de rodiu broderie din fire de aur și argint iasomie apă și pîne uscată blid blind cu pătlăgele fasole și ceapă ulei sare și ardei prinț clandestin cu veșminte popești de nebun purtat pe brațele rotunde ale podului cu var scurs peste bălegarul norilor incingînd albastrul răsturnat care-și doarme mahmureala de după beție în timp ce maimuțoiul își schimonosește virful nasului în salutul și mulțumiri și genuflexiuni în rădăcini pătrate și rotunde cu precinstitul vostru domn și nu ai meu nunți de rahat fin și neted ca mătasea ce atîrnă pe la balcoanele castelului de zahăr și turtă dulce de-și ling toți buzele groase și subțiri mari și mici în seara asta de vară adunătoare de minciuni și negru de ou centenar clocit de cloșca de la călușei beți criță ce-și vîntură poveștile și risul de cotoroață prin văzduhul cu ochi de copil.

8-8-58

Însă la ceasul ăsta toate de la fetele de jos pînă la mătușa Juana cherchelitate zdravăn cu mîncărimi prin toate părțile și goale pușcă în zi de sărbătoare nu făceau altceva decît să se uite la ceas și să-și facă vînt peste tot murind de poftă să primească pe întiiul poștaş care s-ar înființa la primărie cu asinul în spate și muierea înăuntru în pîntece s-o facă lată cu băieții din port că aici n-a fost rost decît să se perpelească de pe o parte pe alta și să aprindă lampioanele și fluierile de Bengal și să frigă gogoși și minciunile în tîgaia cu lacrimi rostogolindu-și treștiile de zahăr prin lanurile astea și ce mai tîmbălău s-a încins cînd Filomena s-a urcat cu picioarele pe masă și-a început să se sloboadă chiar acolo și să înnoade stegulețele cernite ale macaroanelor cea mai slută și mai bogată istorisindu-și fără oprire suferințele cînta Romanta despre degetele verișorului înlănțuite pe sub masă cu ale ei dar cumătrul Gumersindo nerodul acela făcîndu-se că nu știe nimic s-a urcat sus la munte și-a întins capanele în tufisuri și chiar așa fără țiuitoare și fără sticlete și-a aruncat momeala și lațurile și aici vine partea cea mai grozavă din toată povestea n-au fost

nici palme nici suspine fata nu era pusă pe făcut drame nici comedii și povestea cu am încălecat pe-o șă începuse să se scorojească și să rincezească și spuma care smălțuia totul mirosea a iasomii și a garoafe și a chiparoase iar frigul făcut cioburi de goliciunea sfințului trosnea și-ți zdrobea carnea din traista îmbibată cu apă pe care-o purta bolta spinării dindărătul mormanului de olane sparte azvirlite la malul mării de stincile de cărbune albastru al privirii șmechera de ea că așa-i plac de fapt sfinției sale ouăle jumări și chiar cartofii.

Urmează aici capitoul întâi ochi de huhurez crud ce dă pinteni poveștii de data asta nu tocmai istețdar nici din cale-afară de neroadă și nici

8-8-58

pilduitoare așadar scrisoarea sosită și pusă la cutie într-o singură zi fără timbruși surle și tobe a fost ramura de măslin și porumbița și parcă ai fi înghițit un os sau ți-ai suge talpa piciorului întocmai ca o știucă și ce păcat că după atâtea chiote și atîta fandango fetele sfinției sale și-au strîns frumusețea și harurile de pe lavița plină cu ploșnițe cînd a pocnit spărtura drept în mijloc că nici cea mai istețdă dintre toate n-ar fi putut face altfel în ciuda ciudei acolo pe lavița aceea — afiș de corride. Noapte după noapte boabele grîului verde și nimbul din cerceveaua



albastră neliniștește îndărătul vălului de la oblonul deschis ușa închisă a ochilor negri însă cu mult înainte mai mult decât lumina care minjește albul albul de catifea care roade tăișul cuțitului tremură și se rostogolește flacăra opaițului pe jumătatea palmei așezate cu fața în sus pe fărîma de covor și mătasea brațului său întins de-a lungul izvorului peniței care desenează în culoarea amintirii glasul de curcubeu și aroma de sori încinși și mirosul de pește și harbuz și gustul de trabuc și midii și busuioc ceva mai tîrziu pe la două și jumătate sau trei dimineața la marginea plajii din Barceloneta o noapte de San Juan înfășurată în hîrtie de mătase.

partea a doua

9-8-58

Aici se termină scrisoarea și vine semnătura urmează ziua luna și anul și pe urmă șirul martorilor — Don Juan Don Pedro Don Rodrigo Don Listo și Don Testarudo și Don Jaime și Don Gonzalo Don Felipe și toată gașca. Apoi vine lista cheltuielilor și a socotelilor neîncheiate tot ce s-a plătit cu ani de zile în urmă și ce mai e de plătit ce poartă copiii pe ei și rufele care au rămas la spălătoreasă și pe lîngă toate astea tarafurile și prapurii puși pe la colțuri și pe la răscrucile tuturor străzilor mai acătări de acolo din sat împrejurul fîntînilor făcătoare de minuni și al puțurilor cu apa cea mai rece munți de harbuji și de pepeni galbeni pletele în vînt ale lujerilor de viță din cafea pată de zăpadă albăstreie șuierîndu-și cîntările la gîtul lebedelor. Înfipti la marginea cu ghețuri verzi a carului plin de catran tras de cei doi boi negri plini de muște mugindu-și melodiile și lampioanele venețiene pe pielea întinsă a tobei de catifea viorie pe pervazul ferestrei smulse năpraznic din cerceveaua ei cu var nestins aruncată în colb jos în ogradă și făcut fărîme în măs-linul întepenit din fața bucății de pat atîrnate de salva de lumină a lunii prinzînd piperul de sosul pe care îl rostogolește rîul pe fundul corăbiei și dulap cu oglindă purtat pe umerii ei de noaptea ce-și roade osul și fărîmițează în supă luminile ei de rachete și răsfăț pe chipul proaspăt ras și pudrat cu făină de orez de atîtea adieri pisică sălbatică și floare de sirop migdală de aur flașnetă cu manivelă pe banca din grădină vopsită în galben de glasul de clopot al orologiului din turnul mînăstirii și pahar cu apă zaharată pe marea ce are culoarea castanei de cîmp cu grîu albastru cobalt și negru alături de mireasma acruie de liliac a trunchiului de măslin rostogo-lindu-și colții în veșmintele verde și argint muindu-și tălpile în felia zemoasă a lămîii din iarba uscată a morii și roindu-și pletele în brațele încrucișate ale desîșului de smochini scoși din minți de roata ce-și toarce cheful de somn

9-8-58

la pînda zilei care suie în genunchi șcara ce dă spre patio și înconjură cu verde ca migdala licuriciul răceala cîntecului de privighetoare aprins în frigul plin de lumină al ghemului lacteu prăvălindu-și cosița peste culcușul albastru ultramarin spînzurat de marele catarg de petecul de smoală alb tot care spoiește bucata de zid stropită cu ocru. Piper răzuît din scoarța nopții trezite din somn stînd goală în culcușul ei cu un picior afară din pat aproape atingînd pămîntul și celălalt întins înapre perete sus rănit de șuvoiul de lună pe care cele patru crăpături ale oblonu-lui îl sug cu nesaț cu lumina ei albă vopsită cu alb pe alb și albastru și alb smead și alb din albul ei pur și curat și alb și argint

9-8-58

și alb ce spoiește zidul cu alb indigo bucată și felie de pepene alb și auriu din aur și pătrunjel sălbatec pus în creștetul acoperișului de var al corbului albastru din ușa deschisă proptită în picioare alături de trandafirul zahăr ars huhurez de

vin roșu din zborul de hulubi țiundu-și buhaiele și măturile în uleiul încins al aripilor de stele ce cad peste lespezi și se fărîmă călcate în picioare de copitele ce-i mină pe dănțuitori spre cupa smochinului înfășurat tot în mantia din miresme de mare și mlaștini precum la liturghie guri căscate. Apoi copilele primarului și ale sfîntiei sale s-au împrietenit și au pornit toate împreună să facă o plimbare pe țârm. Verișorii le-au cumpărat stavrizi și aterine și le-au dus dincolo de paravanele de scînduri să respire aer de mare căci la ceasul acela gură de lup sau mai multă lumină tocmai în mijlocul cornului caprei verde ca noaptea

9-8-58

Chipul îi era făcut mai degrabă din pere și orătânii decît din crini — cea mai mare din ele mai smintită decît o capră își aruncă focurile de artificii printre trestii și fărîmă răbdarea lui Enrique în leagăne și îndoielnice ape de noroc dar pe cea mai mică și mai isteată nici cel mai isteț dintre veri n-a văzut-o apoi s-a aflat că a plecat cu un ins care trăia din vînatul de greieri a luat cu ea și ceasul lui Enrique of! bietul Enrique nici la întoarcere o lună după aceea nu știa încă de usturimea flautului său de unde venea gluma asta și Rosita atîta de frumoasă cu coapse de iapă și niște sîni ca bulgării de caș și plină de haz n-a făcut decît să-i tragă clopotele feciorului lui nea Perico doctorul sub mantia lui și clopotul ce vestea pălălaia și-a arătat meșteșugul și știința ca să nu rămînă de rușine să atingă pămîntul cu bărbăția și să nimerească tocmai unde trebuie și cu toate că fata știa pe dinafară proverbul făcea pe toanta și înghiți gălușca în locul în care pusese felinarul roșu de semnalizare pe marginea tranșeului larg deschis — acesta este bilețelul pe care l-a primit trei zile după aceea iubita deschizînd fereastra și azvîrlind păsărelele fripte ale nopții să împodobească drumul

apoi a urmat partea serioasă

350.339 fluieri și flaute de rînd

237.421 fluieri și flaute de lux

9-8-58

1.223 ocale de brînză de oaie

253 ocale în plus de smochine uscate

1.473 kile de smochine și

2.749 tone de pene de gîscă

pentru scris

7 ocale de panglici de toate culorile

12 duzine de piepteni pentru pleșuvi

fără dinți și

2 duzine de piepteni de prins părul

1 ulcior de metal plin cu purici

și altul plin cu ploșnițe

1 miel

1 țăp bătrîn

1 pereche de catîri cu catîrgiul lor

taraful din sat

fetele de sus și cele de jos

și mamele bunicile și mătușile

toate în costume de baie cu bikini

într-o căruță trasă de boi

DIN
PORUNCA
AUTORITĂȚILOR

la ceasurile trei după-amiază și mare tragere la toate loteriile trecute prezente și viitoare — zdrențe soioase de bucătărie atîrnate pe la toate ferestrele.

20-8-59

Două căruțe ies să strophească arena un ucenic de picador găsește chiar în mijlocul arenei un bold ce țintuiește un fluturaș într-un dop de plută drept între firele de electricitate atîrnă de gît pe toți cei aflați pe trepte și-i țintuiește unul după altul în cerul acoperit de nori sfîșiat de fulgere și trăznete — începe să plouă și se face frig. Rînd pe rînd sînt despuiate femeile și preschimbați în confete călugării agățați de sforile cu cîrnați țărănești suflînd în cimpoiul lanului de grîu abia secerat și cu petice de hîrtie adezivă se lipesc timbrele poștale cuvinte pentru plata intrării la coridă — puștancele de la colegiu spală putina agățate de roțile căruții — cea mai mare din ele Consuelito se urcă pe unul din cai și-l înghite cu totul — învățătoarea se juipoaie de o jumătate de stîngen de piele și se așează pe un scaun drept în fața grajdurilor să pună banderile fără spaime și rugăciuni. Taurul iese sau nu iese poștașul e cel care strunește fanfara și face turul de onoare împreună cu întreaga familie bunica mama cumnatele și copilașii cei mai mititei în cărucioarele lor cei mai





răsăriți umblînd singuri cu pelerinuțele lor de lînă și pelerinele de ploaie unele din piele

21-8-59

și altele din mușama — valurile încep să izbească poarta și smulg drugul care-o închidea înfigîndu-l drept în spinarea mării larg deschise șuierîndu-și măruntaiele și feliile de harbuș în rufele murdare din căldărușa cu frunze de laur a procesiunii din joia verde a costumelor de baie în candelarele pline de muște în concertul broș-telor și în peticele de smoală care dreg supă și fărimite de pîine ale trenului pornit cu întîrziere din iepurele de pe lună așezat în fața afîșului cusut pe poala fustei de catifea verde a culcușului cu șopîrle și șopîrleși cu șopîrlițele lor cu undi-țele de pescuit și coarnele de mătase și aur spadele ceasurile care nu arată ceasul și șanțurile cu bucle și peruci mult prea sîrate și amare de atîta zahăr și mentă de miez de gutuie și cu urechile care deschid încuietori pe furiș.

Al treilea fragment

A sosit în sfîrșit scrisoarea cu lista serbărilor luni toată noaptea și dimineața în zori au avut loc focuri de artificii și limbrici în fiecare dos și ramuri de palmier cu miere în flece fereastră.

20-8-59

Cocardele roz și verzi ale stelelor își arătau pletele negre soarele îngenuncheat în

fața fîntîinii tot dichisindu-și sulimanurile în oglinzile unghiilor și în olanele ciorchine-
lor verzi ale strugurilor negri decupați în profil pe roiul de albastruri al cămășuicii
dîngate în albastru în albastrul verzui al zaharatului albastru înfipt în trandafirul
pelincilor liliachii ale liliacului pitulat în cuibul viorului celest al ombilicului albastru
al culcușului pregătit în miros zglobiu de capră și de țap pe malul pîrului cu atîta
haz și fără risete sau țipete — pe la șase a început petrecerea întregului personal
cu vechime de prin case castele gări cîrciumi brutării croitori preoți slujitori ai
domnului și bărbieri slujnice jupînese dădace salahori drumeți — toate copilele de
la două săptămîni la patruzeci și ceva de ani înveșmîntate în roze și garoafe și chipa-
roase au împărțit grațioase friganele flăcăilor și autorităților — călugărița de la
Montserrat și cu Pamela realizează cel mai mare număr și mulțumite foc pleacă
în livada cu măsline. Don Augusto Manuel nerușinatul se îmbătă ca un porc și se
așează lingă un portal ud leocarcă. Har Domnului și prezenței de spirit a Primarului
nău s-a împlînat nimic dar lucrurile au fost deochete rău timp de șase săptămîni
fără să mai numărăm zilele de sărbătoare.

20-8-59

Aici nu poruncește nimeni în afară de mine spuse domnul Rumansos de meserie
făcător de arcușe și frate mai mare al fraților săi Juan Pedro și Gonzalo de la Mer-
ced al Juliei și al Rufinei. Rămăși fără tată de la vîrsta de două zile și jumătate de
familie bună azvîrliți în canal abia-și țineau zilele le purtau de grijă toți zurbagii —
cea mai mititică s-a măritat cam pe la optzeci și ceva de ani și a născut după o
lună un măgar cealaltă s-a măritat cu un rogojinar șchiop și i-a dăruit bărbatului
ei zece iepuri orbi și o potîrniche. Cea mai mare a rămas văduvă înainte de a fi
avut cei doi pepenași pe care bărbatul ei stăpînul ogrăzii cu purici i-i făcuse într-o
noapte de sinziene acolo în piață pitiți într-o barcă — copiii — Pedro el Pedrito
să nu mai vorbim despre el e mai bine așa avea apucături rele și a ajuns rău într-un
hal fără de hal și nimeni din neamul lui nu-i mai dădea bună ziua și a isprăvit ca por-
tar într-o casă cu felinar roșu — Joanet era pe jumătate nătărău și s-a dovedit foarte
isteț a făcut pe prostul a jucat la loterie și a cîștigat lozul cel mare — s-a înșurat
cu o fată fiica naturală pe cît se spune a sfinției sale care i-a pus coarne și i-a făcut
un juncan sperios pe care l-a omorît Pelao în piața din Sigüenza la 13 februarie
107 și pe care au trebuit să-l împodobească cu douăzeci și nouă de perechi de ban-
derile de foc — Gonzalo a fost soldat în Africa s-a dus și niciodată nu s-a mai aflat
nimic despre el nu s-a căsătorit și n-a avut copii. Această familie este o pildă și
pînă în ziua de azi se povestesc o mulțime de lucruri care adevărate sau minci-
noase trebuie luate în seamă dacă vrei să faci istoria corridei acestei omeniri primi-
tive de carte poștală.

Feliile de harbuz și peticele de hîrtie

20-8-59

sugativă care poartă cu vorba valurile tălăzuirea care-și linge barba de jumătate
de pepene își troznește brațele în spuma albicioasă a rufelor întinse pe acoperiș —
drăgăstoasa mătase înfruntă sideful și scoica spadei înfipte în porțelanul de miere
al dansului său — Refrenul pe care-l clipocește în iasomia din viță cîntă lumina
pe care o adie grădina îndrăgostită de fărîma de albastru ce atîrnă din boabele
de struguri — Trandafirul boare a serii își suieră spiralele de melci și leagănă în
brațe stropul de rouă ce se face cioburi în poala mieușului.
O ceapă își desfășoară sforile înlăuntrul răsăritului de zahăr ars al lunii — horbota
argintie pe care o înalță porumbeii rîzîndu-și durerile.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

R A B A L



Iertare

Dragul meu tată¹, în noaptea de 16 spre 17 iulie 1939 conjurații au pătruns în casă; tu dormeai. Lovitura de stat, la Melilla, s-a produs cu douăzeci și patru de ore mai devreme, și tu aveai faimă de om îndrăgostit de libertate și de dreptate socială. Ai fost condamnat la moarte după un proces sumar sub acuzația surprinzătoare de « rebeliune militară ». Pedepsa ți-a fost comutată câteva luni mai târziu și, după șase ani de închisoare, ai dispărut în chip misterios la Burgos. Fără ca cineva să fi aflat până astăzi ceva despre tine. Administrația, cu o grabă care pe bună dreptate poate părea suspectă, a declarat-o pe mama mea văduvă, iar pe mine orfan. Vreau să aflu, dragul meu tată, că toate delictele tale au fost amnistiate².

Dragul meu unchi Rafael: la Palma de Mallorca ai fost condamnat la moarte și executat. Erai ofițer în armata spaniolă și în 1931 juraseși credință Republicii. Tu și ai tăi trebuie să aflați că delictele tale au fost amnistiate.

Dragul meu unchi Angel, asemenea fraților tăi, Fernando (tatăl meu) și Rafael, și tu ai fost condamnat la moarte. Și tu erai ofițer și ai preferat să rămii credincios jurămintelor și idealurilor tale. După ce ți-a fost comutată pedeapsa și ți-ai petrecut cei mai frumoși ani ai vieții în închisoare, ai fost pus în libertate ca să mori cițiva ani mai târziu, la Madrid, literalmente tras în țeapă. Tu, soția ta rămasă văduvă și copiii tăi orfani trebuie să aflați că toate delictele voastre au fost amnistiate.

Dragii mei prieteni, Luis, José, Eduardo și José Luis, cu care la douăzeci de ani am întemeiat o academie quijotescă (vă amintiți cum mergeam să împodobim cu lauri, cumpărați la o dugheană, mormîntul părăsit al lui Velázquez?), aflați că toate delictele voastre și cele ale familiilor voastre au fost amnistiate:

- Tatăl tău, Luis, ofițer în Armata Republicană la căderea Madridului și executat în pofida promisiunilor făcute generalului Cascado, amnistiat,
- bunicii tăi, José, care au stat atîția ani în lagăr, amnistiați,
- tatăl tău și bunicul tău, Eduardo, condamnați la moarte și executați, amnistiați,

- tatăl tău și mama ta, José Luis, care și-au dat viața în 1939, amnistiați.

¹ Scrisoare trimisă în luna octombrie 1976, după anunțarea unei amnistii parțiale, revistei spaniolă *Cambio 16*, în care sarcasmul amar la adresa dictaturii se împletește cu patetismul fraternizării cu victimele franchismului și cordialitatea amplă a evocării anilor de suferință și tăcere.

² Amnistia: iertare colectivă a anumitor delicta politice, acordată prin lege (*Dicționarul lui Julio Casares*) (Nota autorului).

Dragul meu prieten Rafael Alberti, Spania nu a văzut niciodată teatrul tău . . . ca și cum n-ar fi existat. Ce tortură poate fi mai mare pentru un poet ca tine decât aceea de a trăi aproape patruzeci de ani în exil? Vreau să aflu că toate delictele tale au fost amnistiate.

Dragul meu prieten Marcos Ana, tu ai stat douăzeci de ani în închisoare, de la 17 la 41 de ani. Trebuie să aflu că toate delictele tale, între care s-ar putea să figureze și acela de a fi poet și comunist, au fost amnistiate.

Dragii mei profesori universitari, Aranguren, García Calvo și Tierno Galván, care într-o zi v-ați pierdut catedrele din ordinul guvernului, aflați că delictele voastre au fost amnistiate.

Dragii mei Madariaga și Sánchez Albornoz, López Campillo și Berzosa și alții alții, sute de oameni deznădăcinați, timp de ani și ani de zile (poeti, dramaturgi, sindicalisti) din dragoste pentru libertate, aflați că toate delictele voastre au fost amnistiate.

Dragii mei prieteni din universitățile Spaniei, care ani de zile ați editat sau ați multiplicat cărțile mele interzise, care ați reprezentat teatrul meu în catacombe și ați proiectat filmele mele în pivnițe clandestine, aflați că toate delictele voastre au fost amnistiate.

Dragii mei prieteni aparținând sutelor de familii decimate, ale căror victime nu figurează pe nici un arc de triumf și în nici un tratat al faptelor de eroism, aflați că venerații voștri dispăruți au fost amnistiați.

Dragii mei prieteni, basci sau nebasci, care apreciați că în Spania domnește teroarea, samavolnicia și violența și că familia mea și familiile voastre, poporul meu și poporul vostru nu au parte de soarta pe care o merită, care ați ales calea rezistenței . . . cum mi-aș putea imagina o Spanie democratică (cu alte cuvinte, nouă) fără libertatea voastră?

Fie ca niciodată în Spania să nu se mai audă strigătul pe care l-am auzit de atâtea ori în copilărie: « Trăiască moartea ! »

FERNANDO ARRABAL

În românește de **ANDREI IONESCU**

FERNANDO ARRABAL

LABIRINTUL

Piesă de teatru într-un act

Personajele: ETIENNE • BRUNO • MICAELA • JUSTIN • JUDECĂTORUL

Un labirint de pături ocupă aproape întreaga scenă. Păturile — ca rufe care se pun la uscat — sînt prinse în cîrlige pe frîngiile ce se încrucișează pe scenă în toate sensurile. La dreapta, o cameră cu closete strîmte, întunecoase și murdare. Au fiecare o mică fereastră cu zăbrele, comunicînd cu spațiul lăsat liber de labirintul de pături, în mijlocul scenei.

Tot ce-l vizibil pentru spectator nu este decît o înfîmă parte din imensul parc-labirint format de pături.

În cameră, așezați pe podea, Bruno și Etienne. Au cătușe la glezne, care-i țintuiesc unul lîngă altul. Bruno este foarte bolnav și aproape nu se poate mișca. E și foarte murdar și neras de mai multe zile. Etienne este îmbrăcat într-un costum destul de curat; pare sănătos. Etienne este pe cale să-și pilească cătușele care-l țin înlănțuit de Bruno.

BRUNO: Mi-e sete. (Pauză. Se străduiește să vorbească). Dă-mi apă !

Etienne continuă să pilească pentru a înlătura cătușele

BRUNO (abia șoptînd): Mi-e foarte sete !

Etienne, contrariat, se tîrăște pînă la o chiuvetă a closetelor. Bruno scoate un vaiet ascuțit. Etienne trage de lanțul rezervorului, ia puțină apă în căușul mîinilor și îi dă lui Bruno. Pe urmă începe imediat să pilească din nou ca să se descătușeze; face mari eforturi, ceea ce, firește, îl provoacă dureri lui Bruno, căci Etienne trage cu forță de cătușă. Bruno se vaită.

ETIENNE: Nu te mai vîlcîri ! (Își continuă treaba. Alt vaiet a lui Bruno) Așa mă ajută ! (Pauză) Fă un efort, lasă-mă să încerc să scap. (Pauză) E singura șansă

Marele teatru din Oklakoma vă cheama?
Nu vă cheamă decît azi; este pentru prima
și ultima oară.

FRANZ KAFKA

ce ne rămîne ca să ne facem dreptate. (Pauză) Imediat cînd am să fiu liber o să
mă duc la tribunal și o să cer să se examineze cu cea mai mare atenție cazul nostru.
Firește n-o să spun că sîntem îngeri, ar însemna să mint, dar o să-i fac să înțe-
leagă nedreptatea căreia i-am căzut victime.

BRUNO: Mi-e sete !

ETIENNE: Iar ? !

BRUNO (istovit): Mi-e foarte sete !

ȘTEFAN: Așteaptă să termin. Cînd o să fiu liber am să-ți dau să bei cît vrei.

Bruno geme. Etienne își continuă lucrul cu multă băgare de seamă. Se agită deoarece
cătușele — se pare — sînt pe cale să cedeze. Bruno geme mai tare și cu toată slăbiciunea,
dă cu piciorul liber cîteva lovituri în Etienne.

ETIENNE (profund contrariat): Nu mai începe ! Lasă-mă cel puțin în pace și nu
mă lovi.

BRUNO: Mi-e sete !

ETIENNE: Așteaptă puțin.

Etienne continuă să pilească la cătușe. Din cînd în cînd trage de ele cu putere. Bruno
se tînguiește din ce în ce mai tare și îl lovește cu piciorul.

ETIENNE: Cum trebuie să-ți spun? Lasă-mă să-mi văd de treabă. E singura șansă
care ne rămîne. Preferi să putrezești în gaura asta toată viața ?

BRUNO: Mi-e sete !

ETIENNE (enervat): Mă duc să-ți aduc.

Etienne îi dă apă după ce a tras de lanț.

ETIENNE: Acum stai liniștit ! (Continuă să pilească. Valetetele lui Bruno) Aproape-s
gata. (Veseli) Încă un efort și sînt liber.

Bruno îl lovește cu piciorul din ce în ce mai des, ceea ce îl stînjenește vizibil pe Etienne
Se apără și continuă vesel să pilească. Valetetele lui Bruno.

BRUNO: Mi-e foarte sete !

ETIENNE: O clipă.

Bruno îl stăjenește din ce în ce mai mult; Etienne continuă să pilească. În sfârșit izbuște să despartă cătușele. E liber.

BRUNO: Mi-e sete !

Etienne îi dă apă și iese imediat din cameră. Bruno, cu toată slăbiciunea ridică miinile spre el ca să-l împiedice să plece

BRUNO: Mi-e foarte sete !

Bruno rămâne întins în camera latrinelor. Etienne în parc, șovăie. În sfârșit, se hotărăște să pătrundă în labirintul de păтури. Dispare. Tăcere. Apare din nou. Se îndreaptă spre fereastra camerei. Privește în interior. Bruno face un efort și se scoală cu greutate.

BRUNO: Mi-e sete !

Etienne fuge înspăimântat. Dar înainte de a pătrunde în labirintul de păтури, șovăie. În sfârșit se hotărăște. Liniște. Apare din nou gîfîind. Se îndreaptă spre fereastra camerei. Privește printre zăbrele. Bruno face un mare efort și se scoală cu greutate.

BRUNO: Mi-e sete !

Etienne fuge îngrozit. Se îndreaptă spre labirintul de păтури. Șovăie înainte de a intra acolo. Dispare. Apare din nou. Se duce la fereastră. Bruno se scoală. Etienne șovăie. Dispare. Tăcere. Apare din nou. Același joc. Etienne răsufîind din greu, se ivește din nou. Liniște. Micaela își așază dintr-o pătură.

MICAELA: Ce faceți aici la mine?

ETIENNE: M-am rătăcit. Caut o potecă pe unde să ies. (Pauză). Nu găsesc ieșirea. Am dat ochi în parc printre păтури, dar cînd credeam că am găsit-o, lată-mă tot în același loc.

MICAELA: Nu-i de mirare. Cînd tatăl meu a hotărît să pună rufe la uscat în parc, toți ne-am gîndit că fiind atît de mare o să se transforme în labirint, mai ales că n-am agățat decît păтури.

ETIENNE: Îmi puteți spune cum pot ieși de aici?

MICAELA: Cu plăcere dacă aș cunoaște bine drumul. Dar, din nenorocire, cu toate eforturile pe care le-am făcut să le descopăr încă n-am reușit.

ETIENNE: Atunci de ce-ați venit pînă aici?

MICAELA: Dacă ați ști unde stau n-ați fi de loc surprins. Tatăl meu este un om foarte corect, care a primit o educație extrem de severă, ceea ce ne obligă pe toți cei de acasă să avem o atitudine gravă. Iată de ce, din cînd în cînd, mă aventurez în parc să uit, dacă n-ar fi măcar pentru cîteva momente, atmosfera grea de acasă. Pot să vă spun, ca să aveți o idee, că la noi toți trebuie să fim îmbrăcați în haine de gală, nu putem vorbi decît în șoaptă, trebuie să facem în fața lui — în fața tatălui meu — o reverență de fiecare dată cînd îl vedem, ne interzice să ne uităm pe fereastră, nu putem niciodată să rîdem etc. etc. Așa că înțelegeți că trebuie din cînd în cînd să dau o raită în parc.

ETIENNE: Un om atît de ordonat cum a putut să imagineze acest formidabil labirint de păтури?

MICAELA: Aveți dreptate, la început, pare absurd, dar dacă ați cunoaște motivele adevărate, o să vedeți că nu-i atît de absurd. O să vă povestesc: parcul ăsta care-l foarte mare — kilometri și kilometri — era la început un teren de joc unde puteam să ne distrăm cît aveam chef. Ideea să-l transforme într-un loc pentru uscat rufe l-a venit tatălui meu în chipul cel mai plauzibil, aș putea spune aproape firesc. Poate știți, de mult timp în casa noastră cu multe camere, nu se mai spălau păturile. La început asta se întîmpla foarte normal. Tatăl meu hotărîse că de fiecare dată cînd trebuia să se schimbe o pătură murdară să se procedeze

în modul cel mai simplu: schimbam pătura murdară cu una curată și o duceam pe cea murdară în pivniță. Tatăl meu se gândi că ar fi fost mai bine să așteptăm pînă cînd păturile murdare o să fie destul de multe ca să le spălăm pe toate o dată, ceea ce ar fi costat și mai puțin. Timpul trecea și, încetul cu încetul, păturile se îngrămădeau în pivniță. Tata era înmărmurit. Căuta oameni să spele păturile; dar, din nefericire, pe atunci nu erau destui în regiune. Deci se sfătui cu prietenii lui din capitală care începură imediat să caute și ei lucrători; între timp păturile murdare nemaiîncăpînd în pivniță, realmente «inundaseră» cele mai bune camere de la etajul întâi. Situația, agravîndu-se din zi în zi, păturile amenințau serios să astupe tot primul etaj, ceea ce ne-ar fi dăunat foarte mult, deoarece ar fi trebuit în acest caz să construim o scară de ajutor în exterior; așadar, după cum spuneam, situația agravîndu-se din zi în zi, tatăl meu s-a hotărît să se ducă personal în capitală să angajeze lucrători. Însă, din păcate, muncitorii erau în grevă și nici unul n-a răspuns la ofertele tatălui meu. Atunci le-a promis un salariu dublu, ceea ce tot nu i-a mulțumit, nu pentru că salariul li s-ar fi părut nesatisfăcător, dar se temeau de mînia colegilor. Între timp, eu mă ocupam de casă și încercam să aranjez păturile cum era mai bine, ca să ocupe un spațiu cît mai redus; însă, din nefericire, cu toate eforturile mele, se îngrămădeau din ce în ce mai mult și chiar amenințau — culmea nenorocirii — să invadeze scara principală. Am comunicat toate astea tatălui meu în diferite scrisori, care au rămas fără răspuns. Îngrijorată de întîrzierea și tăcerea lui, i-am telefonat la hotelul unde locuia, dar mi s-a răspuns că dispăruse de cîteva zile fără să lase adresa. Vestea m-a uluit, mai ales că păturile începuseră să invadeze scara principală, iar scara construită să ușureze accesul direct la etajul al doilea era foarte subredă și gata-gata să cedeze într-o bună zi, ceea ce n-ar fi fost tragic, dacă vreunul din noi se afla în stradă în momentul acela, dar ar fi fost grav dacă noi toți ne-am fi găsit la etajul al doilea, căci atunci nimeni n-ar fi putut să înlocuiască scara cea veche cu una nouă. Situația, înțelegeți, devenea din ce în ce mai tragică. Cîteva zile mai tîrziu, păturile năpădeau scara principală, lipsindu-ne, în mare măsură, de comunicații și amenințînd serios etajul al doilea. Atunci tatăl meu s-a întors cu vreo sută de oameni, fără să știu de unde îi găsisese. Lucru ciudat, toți aveau cătușe. Tata ne-a explicat că acum, în timpul grevei, era mai bine să-l oblige pe muncitorii la lucru. Imediat s-au instalat cazane imense unde, timp de mai multe luni, muncitorii au spălat păturile. Tata a crezut că-l bine să le pună la uscat în parc, deoarece fiind foarte mare îngăduia să le întindă pe toate. La început, lucrătorii le-au agățat pe frînghii într-o oarecare ordine, paralel cu cazanele, dar păturile erau, din păcate, atît de multe încît au trebuit să folosească toate spațiile libere, așa că, încetul cu încetul, parcul s-a transformat într-un fel de labirint de pături. Cît despre lucrători, care la început erau înălțățuți unii de alții, tata le-a înlăturat cătușele, deoarece labirintul era foarte mare, la fel ca și distanța care despărțea cazanele de ultimele frînghii de uscat: ar fi trebuit deci lanțuri de o lungime excepțională, imposibil de găsit. Astfel că, încetul cu încetul, ocrotiți de întunericul nopții, au plecat toți, n-a mai rămas nici unul. Acum situația este foarte neplăcută pentru tatăl meu: păturile au fost puse la uscat, dar nu le putem strînge din lipsă de mînă de lucru. Pe de altă parte, ele alcătuiesc în fața caselor noastre un labirint care ne împiedică aproape cu totul să leșim sau cel puțin ne pîndește primejdia să ne rătăcim acolo și să murim de foame, de oboseală și de epulzare. Dealtmînterl nu ne putem bizui să angajăm lucrătorii necesari (o sută, două, poate o mie sau mai mulți, numai tatăl meu știe) ca să strîngă păturile și să le depoziteze cum e mai bine, și să nu ne mai stingherească. Precum vedeți, situația nu-l de loc plăcută, mai ales pentru noi care tre-

buie să suferim direct consecințele. Dumneavoastră însă nu sînteți decît în trecere pe aici și nu vă puteți da bine seama de toate. *(Pauză. Privește obraznic cătușa pe care Etienne o mai are la un picior)* Numai dacă nu rămîneți aici definitiv?

ETIENNE *(ascunde stingaci cătușa cu celălalt picior)*: Firește nu rămîn aici definitiv.

MICAELA: Sper! Ar fi de mirare să locuiți aici la noi acasă sau în parc de mult timp și eu să nu vă știu. Căci tatăl meu cunoaște perfect pe toți care locuiesc în casă, dar și eu, pot să spun fără teamă că mă înșel, îi cunosc pe toți sau aproape pe toți.

BRUNO *(stă culcat în camera closetelor; vorbește cu un ton plîngăreț)*: Mi-e foarte sete! Dă-mi apă, Etienne. *(Tăcere. Etienne vizibil nervos, încearcă să se prefacă. Micaela a auzit vocea lui Bruno. Foarte firesc, nu pare de loc surprinsă)*.

MICAELA: Trebuie ținut seama de spiritul de organizare perfect al tatălui meu. Se poate afirma, fără a greși: știe tot ce se întîmplă în casă sau în parc. E de ajuns să lipsească o pătură — una singură — și gîndiți-vă că sînt milioane și milioane în parc — și observă imediat; iar dacă nu intervine îndată chiar el pe lîngă persoana care a furat-o, n-o face fiindcă atunci timpul îi e foarte prețios, avînd alte treburi mult mai importante. Dar, fără nici o îndoială, mai curînd sau mai tîrziu, datorită orînduilei, prea complicate pentru mine și de neînțeles, el o să se ocupe și de treaba asta și o s-o rezolve echitabil, ținînd seama de toate împrejurările, pe rînd, în favoarea sau în defavoarea inculpatului. Iată de ce...

BRUNO *(întrerupînd-o)*: Mi-e foarte sete!

Tăcere. Nervozitatea lui Etienne. Calmul desăvîrșit al Micaelei.

MICAELA: Cum vă spuneam, iată de ce lucrurile pot părea în neorînduială: în realitate ele nu fac decît să pună în lumină existența unei ordine superioare, mult mai complexă și exigentă decît aceea pe care ne-o putem închipui. Tatăl meu o stăpînește cu o destoinicie de o rară eficacitate.

ETIENNE: Atunci cum explicați labirintul ăsta de pături care s-a format după cum mi-ați spus? Oare tatăl dumneavoastră a fost neprevăzător și a lăsat maldăre de cuverturi să se îngrămădească în pivniță și să astupe chiar intrarea casei?

BRUNO: Mi-e sete!

Același joc.

MICAELA: Întrebarea dumneavoastră mi se pare firească și mi-aș fi pus-o de mil de ori, dacă nu l-aș cunoaște pe tatăl meu, dar răspunsul e mult mai simplu. V-am mai spus că tatăl meu respectă o ordine riguroasă în treburile pe care le face, ceea ce-l determină uneori să soluționeze probleme care ne par neînsemnate, dar care trebuiesc rezolvate înaintea altora pe care le socotim mai importante. Totul rezultă numai din deosebirea care există între scara noastră de valori și aceea a tatălui meu. Bunăoară, v-am spus că atunci cînd păturile se îngrămădiseră punînd în primejdie primul etaj, îl telefonasem tatălui meu la hotel, unde am aflat de lipsa lui. Plecase fără să lase vreo adresă. Am aflat după cercetări asidue — poate nu fusese adevărat — că tatăl meu petrecuse o lună într-un oraș îndepărtat — ucidînd de pături — preocupat numai să culegă niște ierburî despre care se spunea că vindecă degerăturile; și — așa cum am spus — nu-s sigură ce s-a întîmplat, căci viața tatălui meu este un adevărat mister, dar sînt argumente temeinice că-i adevărat. În orice caz, acest mod de a acționa îl caracterizează pe deplin și v-aș da o mulțime de exemple de acest fel. Căzul pe care vi l-am citat ilustrează perfect ce voiam să vă demonstrez: tatăl meu are o scară de valori deosebită de a noastră și preferințele lui ascultă de un sistem riguros și impenetrabil, care cu toată absurditatea, e cel mai bun, după cum am putut să observ de mil de ori.

BRUNO: Mi-e foarte sete!

(Tăcere. Micaela se scoală și se îndreaptă spre camera closetelor).

ETIENNE: Unde vă duceți?

MICAELA: Acolo. *(Arată spre cameră)*

ETIENNE: Nu cred că-i nevoie. Vă interesează ceva? Ce vă miră? O să vă explic.

MICAELA: Nu înțeleg ce m-ar putea surprinde! De ce vroiți să mă mîr?

ETIENNE: De nimic, de nimic.

Etienne, stingaci, încearcă s-o împiedice pe Micaela să se îndrepte spre cameră și chiar îi prinde brațul, dar Micaela reușește să se degajeze. Intră în cameră. Etienne, neliniștit, privește prin fereastra camerei. Micaela trage lanțul. Se uită foarte mulțumită cum curge apa. Bruno se scoală într-o rină cu multă greutate și cu toată durerea și setea nu spune nimic. Micaela iese din cameră. Evită să se ducă la Bruno care îi așine calea la intrare. Micaela se întoarce la Etienne.

MICAELA *(reluînd discuția)*: După cum vă spuneam, spiritul de ordine al tatălui meu este o adevărată enigmă. Cine poate să susțină că era indicat să-și petreacă timpul culegînd ierburile împotriva degerăturilor, pe cînd acasă situația devenea tragică din pricina păturilor, mai ales dacă ținem seama de faptul că nimeni aici n-a avut vreodată degerături și că, pe de altă parte, eficacitatea ierburilor sale a fost negată în modul cel mai categoric de cei mai buni medici, care au ajuns chiar să afirme că faima unor asemenea buruieni se întemeiază pe superstiție și vrăjitorie.

ETIENNE: Da. *(Neliniștit)* Dar cum aș putea să ies de aici?

MICAELA: Doar dacă o s-aveți mult noroc sau o să v-ajute chiar tatăl meu, altminteri nu-i nici o speranță.

ETIENNE: Aș putea să ies de aici cu dumneavoastră.

MICAELA *(cu un suris compătimitor)*: Imposibil, din nenorocire, imposibil.

ETIENNE: Atunci nici dumneavoastră nu puteți ieși de aici?

MICAELA: Ba nu, eu pot. M-aș aventura în labirint dacă n-aș putea să ies?

ETIENNE: Ei bine, atunci cînd o să ieșiți de aici, lăsați-mă să vă însoțesc.

MICAELA: Nu vă pot face acest serviciu, chiar dacă aș dori nespun de mult. Tatăl meu, care — după cum v-am spus are un spirit de organizare desăvîrșit — a izbucit să aplice o metodă foarte vicleană ca să mă pot întoarce acasă chiar dacă mă aflu în locul cel mai îndepărtat al labirintului. Metoda — ca de altminteri, toate folosite de tatăl meu — este simplă, dar eficace. Grație acestui clopoșel *(scoate un clopoșel)* de fiecare dată cînd doresc să mă întorc sun pînă cînd vine unul din servitorii ce cunosc labirintul. Servitorul este însă mut, deci incapabil să dezvăluie secretul cuiva.

ETIENNE: Cîți servitori sînt?

MICAELA: Niciodată n-am putut să aflu. Pînă acum m-a însoțit totdeauna alt servitor, ceea ce înseamnă că trebuie să fie vreo mie, poate mai mulți, poate mai puțini, calculez lucrurile astea după o apreciere rapidă, adică fac probabil erori — în orice caz toți sînt muți și niciunul n-a putut să-mi spună secretul drumului ce duce acasă, secret pe care fără îndoială tatăl meu l-a dezvăluit.

ETIENNE: Dar tot ce mi-ați spus nu mă împiedică să vă însoțesc.

MICAELA: Lăsați-mă să-mi termin explicațiile. Întrebările dumneavoastră, ca totdeauna sînt justificate. Iată de ce trebuie să vă explic minuțios, în sfîrșit, cu toată precizia de care sînt capabilă, orice amănunt al fiecărei probleme pentru a ajunge la o soluție echitabilă și ușor de înțeles. Cum v-am spus, cînd sun din clopoșel, un servitor sosește, într-un timp surprinzător de repede, uneori zece minute, alteori doar cîteva minute — atunci cînd eu am mers în labirint ore și ore — și mă conduce acasă. Dacă vreți să mă însoțiți sau nu, mi-e indiferent, dar există pledici de neîntrecut. Mai întîi trebuie ținut seama de extrema susceptibilitate a servitorului care acceptă să-l servească numai pe cel care sînt de-al

casei, nu pe străini, ceea ce e firesc. Cum vrei să-i pretind să vă servească, pe dumneavoastră, un necunoscut? Aș putea să încerc în toate chipurile, să-l rog, numai ca să vă fac pe plac, deși știu dinainte că șansele de a-l face să accepte o asemenea propunere sînt foarte reduse. Dar ceva e mai rău. Deoarece labirintul e foarte întortochiat și păturile mai că se ating, atît de aproape sînt unele de altele — ați observat că nu puteți înainta decît trăgînd jos una cîte una — servitorul nu poate în mod practic să conducă două persoane. De cîte ori am încercat, persoana care mă însoțea a dispărut puțin timp după ce începuse să meargă printre pături și, pe urmă, servitorii i-au descoperit capul. Înțelegeți, înseamnă să-mi asum un risc cu totul inutil: dacă mă însoțiți n-aveți nici o șansă să ieșiți din labirint, ci, dimpotrivă, puteți să muriți acolo de sete și de oboseală. Dacă încercați să ieșiți de aici singur, dificultățile sînt aceleași, dar riscurile mai mici, căci datorită unui simț firesc de orientare reușiți să vă întoarceți de unde ați plecat « ca într-o insulă », fără să vă pîndească riscul de a muri de foame în labirint. Dar dacă-l urmați pe servitor, înaintați atît de mult în cîteva minute — v-am mai spus că în cîteva minute poate să parcurgă distanțe uluitoare, bănuiesc că datorită sistemului folosit de tatăl meu — încît dacă te-ai rătăcit o dată nu mai poți regăsi acest refugiu, singurul loc privilegiat al labirintului, situat exact în centrul parcului, așa cum poațe știți.

BRUNO: Mi-e sete !

Tăcere

MICAELA: După cum vă puteți da seama, povestea cu păturile, de cînd a început, ne-a provocat numai neplăceri și, din păcate, sînt puține șanse ca situația să se amelioreze.

BRUNO: Mi-e foarte sete !

Micaela intră în camera closetelor; încearcă să-l evite pe Bruno. Trage lanțul. Se uită cum curge apa cu o profundă satisfacție. Etienne o privește prin fereastră. Bruno face un efort suprem să se scoale puțin. Nu spune nimic. Micaela iese din cameră. Se duce la Etienne.

MICAELA: Se poate spune că n-avem noroc, lucrurile se complică puțin cîte puțin, simplu, dar implacabil.

Privește obraznic cătușa care îi înconjoară glezna lui Etienne. Etienne o ascunde stîngaci punînd celălalt picior deasupra.

MICAELA: În sfîrșit, ați reușit să piliți lanțul.

ETIENNE: Ce lanț?

MICAELA: Ce lanț? Care vă ținea legat acolo. *(Arată spre camera closetelor)*

ETIENNE *(pauză, neliniștit):* Da.

MICAELA: Totdeauna-i la fel. Am obosit spunîndu-i că metoda asta nu prețuiește doi bani; cătușele se pot pili cu ușurință; dar degeaba, nu m-ascultă. La urma urmelor, mi-e indiferent. Puțin îmi pasă dacă își pilesc sau nu cătușele, dacă metoda e bună sau ba. *(Pauză).* Și desigur, acum vrei să plecați de aici cît mai curînd?

ETIENNE: Da.

MICAELA: E firesc. *(Pauză)* Dar mi se pare foarte greu. V-am mai explicat.

ETIENNE: Atunci, e imposibil?

MICAELA: Imposibil, în adevăr Imposibil . . . în viață totul e imposibil.

BRUNO: Mi-e tare sete !

Micaela puțin plictisită ca și cum s-ar fi săturat, se scoală. Se îndreaptă spre camera closetelor. Intrînd, îl evită pe Bruno. Trage de lanț. Se uită cum curge apa cu profundă

satisfacție. Etienne o privește prin fereastră. Bruno încearcă să se scoale. Nu spune nimic. Micaela iese din cameră. Se întoarce lângă Etienne.

MICAELA: Firește, după cum v-am spus, în viață totul este posibil, dar ce vreți să faceți e unul din lucrurile cele mai dificile. Ca să vă dovedesc buna mea credință și sinceritatea propunerilor mele am să fac tot ce-mi stă în putere: am să-l chem pe tatăl meu să vă dea chiar el cea mai bună soluție.

Micaela scoate un clopoțel și sună de două ori foarte încet.

ETIENNE: Credeți că acasă a auzit?

MICAELA: Desigur, nu. Chiar dacă sunam mult mai tare nu se auzea acasă. Până acolo e o distanță enormă. Dar ca să remediez acest neajuns, tatăl meu a imaginat un sistem destul de ingenios: a postat în tot parcul o mulțime de servitori — vă atrag atenția că nu i-am văzut niciodată pe toți — care-și transmit unul altuia, până acasă, chemarea sau mai degrabă vestea pe care tatăl meu vrea s-o transmită. Totul se produce cu o rapiditate uluitoare; așadar, tatăl meu știe ce se petrece în locul cel mai îndepărtat al labirintului, fără cea mai mică întârziere. Acum, totul e să aflăm dacă vrea să vină imediat sau o să trebuiască să-l așteptăm mult timp. Ca să vă dați seama mai bine, urcați-vă pe umerii mei; o să puteți vedea pe deasupra dacă se apropie sau nu. Din păcate, păturile au fost atârinate din ce în ce mai sus, așa că n-o să puteți vedea decât pe o rază de o sută de metri. Urcați-vă.

ETIENNE: Trebuie să mă cațăr pe umerii dumneata?

MICAELA: Ca să vedeți dacă tatăl meu se apropie.

ETIENNE: Sînt greu.

MICAELA: N-are nici o importanță. Sînt obișnuită. În timpul ultimelor inundații, tata m-a obligat să-i salvez pe toți servitorii purtîndu-i în circumferință. La început, treaba mi se părea istovitoare: trebuia să port în spate pe fiecare trei kilometri, să-l aduc aici la refugiu și apoi să mă întorc în grabă acasă și să iau pe altul în spate. Pînă la urmă m-am obișnuit și după o lună pot să spun că nu mai simteam cît erau de grei.

Micaela îl ia pe neașteptate de braț pe Etienne și-l duce în fața camerei.

MICAELA: Urcați-vă pe umerii mei.

Etienne se cațără pe umerii Micaelei sprijinindu-se de zid.

MICAELA: Vedeți ceva?

ETIENNE: Nu.

MICAELA: Priviți bine.

ETIENNE (neliniștit): Dar... ce-i?

MICAELA: Firește tatăl meu. Nu poate să fie decât el.

ETIENNE (foarte neliniștit): E cel care m-a dus în latrine și mi-a pus cătușele. Etienne încearcă să scape. Micaela îl apucă brutal de picioare, imobilizîndu-l cu brațele.

ETIENNE (neliniștit): Lasă-mă să scap. Lasă-mă.

MICAELA (calmă, dar ținîndu-l mereu de picioare pe Etienne): Vezi ce perfectă e organizarea tatălui meu. L-am chemat acum cîteva minute și a venit imediat.

Se poate afirma că stăpînește tot ce se petrece în parc.

Între tatăl. Etienne coboară de pe umerii Micaelei. Tatăl, — Justin, — o sărută ceremonios pe frunte pe fiica sa Micaela. Etienne, îngrozit, nu știe ce să facă, nici ce să spună. Șovăie. Profitînd de un moment cînd Justin și Micaela par să fie neatenți, încearcă să fugă. Micaela îl prinde brutal de braț. Justin, care pînă atunci, păru-se că nu observase prezența lui Etienne se îndreaptă liniștit și curtenitor spre el.

JUSTIN: Ce vrei, tinere?

MICAELA: Fără îndoială era închis în camera closetelor. Uite cătușa care-l atîrnă încă la gleznă. (Etienne încearcă stîngaci s-o ascundă). A izbutit s-o pilească.

Acum vrea cu orice preț să scape din parc și ca să reușească încearcă să mă cum-pere prin toate mijloacele. Mai întâi mi-a făgăduit o sumă mare de bani ca să-l ajut să iasă de aici.

(Etienne încearcă să protesteze. Justin nu-i dă nici o atenție; la fel Micaela.)

Pe urmă mi-a propus să mă ia în căsătorie, a încercat să mă seducă în mod jalnic și, în sfârșit, mi-a arătat un plan de rebeliune împotriva autorității tale pentru ca amândoi să ne facem stăpîni pe casă și parc.

ETIENNE (mînios): Domnule, vă rog să nu credeți... (Nimeni nu-l ascultă)

JUSTIN: Care era planul tînărului?

MICAELA: Poți să-ți faci o idee: o adevărată idioție, lipsită de cel mai elementar bun simț. Vroia să incendieze tot parcul cu ajutorul meu. Pretindea, deoarece păturile ard foarte ușor, că incendiul o să la în scurt timp proporții uriașe, iar parcul și casa ar fi fost complet distruse. O dată totul ras de pe suprafața pămîntului — servitorii lăsînd pradă flăcărilor și pe cei ce locuiesc în casă — tu firește ai fi putut să vinzi locul pe care-i parcul și, cu banii luați, să construim o casă nouă unde să locuim — el și cu mine împreună cu cîteva servitori.

JUSTIN: În adevăr jalnic...

ETIENNE: Dar, domnule...

MICAELA: Firește, n-am dat ascultare nici uneia din propunerile lui și am încercat tot timpul să-l conving că n-are pic de dreptate.

JUSTIN: Bine, bine ai făcut; soiul ăsta de indivizi sînt foarte periculoși, mai ales dacă te lași amăgită de înfățișarea lor calmă și bună, care ascunde intenții perfide. Fată dragă, lasă-l pe seama mea, o să fie pedepsit așa cum merită greșeala lui. Mă ocup personal de treaba asta. (Pauză). Acum, dacă vrei poți să te duci, să-ți vezi logodnicul.

Justin o sărută ceremonios pe frunte. Micaela intră în camera closetelor unde se află Bruno. Se așează lingă el și îl mîngîie cu pasiune. Bruno nu-i acordă nici o atenție. Justin și Etienne rămîn în mijlocul scenei.

JUSTIN: Te rog, tinere, s-o ierți pe fiica mea. Apreciază-i părțile bune. (Suspin) Nu pot face nimic, vă cer numai să n-o contraziceți, ca să nu-i agravați dezechilibru mental. În principiu, sub toate aspectele, mărturia ei n-are de loc șanse să fie acceptată de un tribunal.

ETIENNE: Dacă-i așa, domnule, o iert, dar vă asigur că atunci cînd născocea năz-drăvăniile alea pe seama mea, o uram din toată inima.

JUSTIN: Vă mulțumesc, vă mulțumesc pentru înțelegerea dumneavoastră.

ETIENNE: Atunci și ce mi-a istorisit despre labirint nu-i adevărat?

JUSTIN: Este și nu. A făcut erori monstruoase, e drept, care ar fi putut să vă încurce, o, dar nu din răutate, nici din nevoia de a minți, nu, numai fiindcă are memoria slabă. Tare subredă și uită amănuntele cele mai semnificative sau le transformă, substituindu-le fapte de o valoare precisă. Bunăoară v-a spus că am petrecut o lună într-un oraș îndepărtat, ca să culeg ierburi ce tămăduiesc degerăturile, pe cînd alci păturile se îngrămădeau buluc punîndu-i viața în primejdie. E absolut fals: în realitate am petrecut o lună în orașul acela ca să culeg ierburi care tămăduiesc băcăturile de la picioare, nu degerăturile cum a afirmat de două ori. Iată de ce trebuie s-o iertați. Trebuie să interpretați ce spune în sensul bun și să nu vă supărați niciodată. Așa fac și eu și vă rog să procedați la fel.

ETIENNE (foarte umil): Da, vă promit să nu mă supăr.

JUSTIN: Așadar, o dată clarificat acest prim punct important, să trecem la următorul. Vreți să ieșiți din parc, nu-l așa?

ETIENNE: Da, domnule.

JUSTIN: Fiica mea v-a explicat împrejurările excepționale în care ne aflăm din cauza păturilor. Nu vă puteți închipui cât de mult regret că sînteți victima — chiar trecătoare — a acestei situații. Credeți-mă, o deplîng, mai mult decît dumnea-voastră. Vă dați seama în ce situație delicată mă află față de oaspeții mei, prizonieri, servitori ori prieteni care vin aici? Fără îndoială e ce mă preocupă acum mai mult decît orice.

ETIENNE: Vă înțeleg.

JUSTIN: Nu știu dacă sînteți la curent, dar defilează în fața mea în toate zilele mii și mii de oaspeți, de prizonieri... (Pauză. Etienne are o expresie de mirare. Justin continuă liniștit)... de prieteni, de clienți.

Tăcere.

MICAELA (lui Bruno): Iubitul meu, sărută-mă.

În camera closetelor, Micaela se tăvăleşte lângă Bruno. Acesta, impasibil stă mereu alungit. Ea îl mîngie.

MICAELA (lui Bruno): Mîngie-mă, Bruno. Corpul meu îți aparține.

Din parc, prin fereastră, Justin se uită la fiica lui cu oarecare satisfacție. Etienne, lângă Justin, privește scena. În cameră, Micaela continuă să se vinzolească lângă Bruno. Bruno rămîne impasibil. Micaela încearcă să-l ațîțe pe Bruno cu blesteme obscene. Îl sărută pe gură și pe pîntec.

JUSTIN (foarte satisfăcut, adresîndu-se lui Etienne): Nu vă puteți închipui cât de mult mă bucur de purtarea romantică a fiicei mele!

(Continuă să privească scena. Gemetele Micaelei. Sărutări. Mîngieri). E un copil, nu vede nimic rău în asta, un adevărat copil. Sînt atît de mulțumit. Ce noroc să ai o asemenea fiică ca ea! Mai ales în timpul în care trăim, atît de agitat. (Cu entuziasm exuberant) Un copil. Un adevărat copil. Inocența în persoană! Micaela obscenă. Bruno impasibil etc.

JUSTIN: O poveste de iubire plină de gingășie. Mai ales dacă ținem seama de împrejurările atît de speciale pe care le-a trăit și le trăiește. Dar să revenim la treaba noastră. A ieși din parc este o problemă — după cum știți prea bine — din fericle înșă are o soluție, foarte complexă, e adevărat, dar, în sfîrșit, o soluție. În principiu, situația dumneavoastră trebuie să fie rezolvată de un judecător reprezentînd Tribunalul Suprem, ținînd seama de cătușa pe care o aveți la gleznă care nu vă absolvă, țin să vă avertizez imediat.

ETIENNE: Port cătușa asta fără să fi făcut nici un rău, n-am comis nici o crimă, doar pentru... (șovăie)... podoabă.

JUSTIN: N-aveți nici o grijă. De fapt, o să compăreți înaintea Tribunalului Suprem — vreau să spun în fața judecătorului care îl reprezintă — numai pentru a îndeplini o formalitate birocratică. Dacă, așa cum afirmați, nu sînteți vinovat, judecătorul, după o sumară completare a fișelor de anchetă de rigoare, o să vă pună imediat în libertate, cu ajutorul servitorilor care vor face tot posibilul să vă conducă afară din labirint.

ETIENNE: Aș vrea să plec, îndată ce e posibil, căci sunt grăbit. N-aș putea evita formalitățile astea de judecată?

Gesturi obscene ale Micaelei în cameră.

MICAELA: Sărută-mă, îți aparțin.

Micaela obscenă. Bruno impasibil, în agonie. Înfățișare satisfăcută a lui Justin.

JUSTIN: Imposibil, absolut imposibil. Judecătorul trebuie să facă o anchetă nu numai din cauza acestor blesteme cătușă care vă face suspect de la prima vedere, dar așa sînt dispozițiile legale.

ETIENNE: Nu le văd utilitatea.

JUSTIN: Judecătorul trebuie să vă elibereze un permis de ieșire, după ancheta obișnuită, dispoziție ce s-a luat din ziua când s-a constatat că legea era atât de puțin respectată. Astfel, după cercetări neplăcute, s-a reușit să se afle că într-un singur an unsprezece mii de persoane urmărite de justiție au părăsit parcul, cele mai multe fiind acuzate de delikte foarte grave și aceasta numai pentru că nu se controlau persoanele care intrau și ieșeau din parc. Mi-amintesc foarte bine, pe atunci, era de ajuns să soliciți un permis de ieșire și-l obțineai imediat. Din fericire s-a pus capăt acestui sistem: acum, toți acei care intră sau ies din parc sunt supuși anchetei judecătorești.

ETIENNE: Va să zică și eu trebuie să fiu judecat?

JUSTIN: Firește. Nu există excepție, v-am mai spus, s-au comis multe abuzuri, de aceea judecătorii sînt acum atât de severi. Poate puțin cam prea mult, dar oricum e necesar. Ce pot să fac pentru dumneavoastră, e să urgentez procedura.

ETIENNE: Ce-nseamnă să urgentați procedura?

JUSTIN: Adică pot să încerc să compăreți înaintea judecătorești cît mai curînd posibil. În principiu, trebuie să așteptați cel puțin un an.

ETIENNE: Nu pot să aștept atât!

JUSTIN: Totdeauna ni se răspunde: nu pot să aștept atât. Dar ce vreți să facem dacă procesele sînt din ce în ce mai numeroase? Credeți că se pot soluționa toate deodată.

ETIENNE: N-am nici o vină, dacă procesele se înmulțesc.

JUSTIN: Nu, în principiu, nu sunteți de loc vinovat. Totuși dacă examinăm problema mai deaproape, ajungem la concluzia că, la fel ca și ceilalți indivizi care au trecut prin parc, sînteți vinovat, indirect, dacă vreți, de această stare de lucruri. Sînteți, nici mai mult nici mai puțin decît o verigă suplimentară al acestui lanț care se formează și se va forma din pricina numărului mereu crescînd al proceselor judecate de tribunal. Spuneam că voi încerca să fac să se judece cazul dumatăle cît mai repede. Voi folosi o șiretenie. (Pauză. Expresia ironică a lui Justin). O șiretenie, care bine înțeles are un caracter legal, înțelegeți, altfel n-aș îndrăzni să calc legea, chiar dacă vreau să vă ajut. O să vă explic. Judecătorii au primit ordine foarte severe; ei trebuie să soluționeze procesele după o ordine cronologică riguroasă; totuși fac excepție, după cît îmi amintesc, în cazul următor: dacă indivizii găsiți în parc apreciază că sînt susceptibili de a fi reclamați de un alt tribunal, pot atunci să li se judece procesul imediat. Sînteți tocmai în acest caz: cătușa pe care o aveți la glezna vă face deosebit de suspect. Datorită acestui amănunt veți putea compare în fața tribunalului, în mod legal, fără a se mai respecta rîndul.

ETIENNE: Foarte bine. Chiar asta vreau.

JUSTIN: Vă atrag atenția însă că această măsură este o armă cu două tălșuri, căci judecătorii tribunalului de urgență, — competenți pentru procese ca ale dumneavoastră, — sînt foarte aspri. Au scuze; sînt obișnuiți să judece criminalii cei mai înrăiți, care afirmă cu cel mai desăvîrșit cinism că-s nevinovați. Iată de ce, la început, par să fie suspicioși, aș merge chiar pînă acolo încît aș spune că n-au nici o încredere în mărturia acuzatului. Dar, în sfîrșit, eroarea pe care o pot comite nu este prea gravă, căci inculpatul va trece la instanța următoare ce îl va judeca ținînd seama de probe.

ETIENNE: Nu, nu mi-e teamă!

JUSTIN: Da, nu trebuie să exagerăm. De altminteri prima instanță cum v-am spus, nu caută decît să instruiască procesul și nu condamnă direct pe acuzat decît în cazuri foarte rare.

ETIENNE: Cum? Poate să condamne?

JUSTIN: V-am mai spus: în principiu nu face decît să instruiască procesul, dar în unele cazuri, cînd culpabilitatea acuzatului nu poate fi pusă la îndoială, sau cînd inculpatul este în mod evident periculos, tribunalul își asumă dreptul să-l pedepsească fără a mai apela la instanța următoare. Sancțiunea poate uneori merge pînă la pedeapsa cu moartea.

Tăcere. Micaela, în cameră, continuă să-l hîrjonească pe Bruno.

ETIENNE: N-are importanță, vreau să ies cît mai repede.

JUSTIN: Puteți să alegeți: așteptați să vă vină rîndul sau preferați să fiți judecat rapid de tribunalul de urgență, care o să vă judece, cum v-am spus, cu foarte multă exigență, mai ales că va ține seama de cătușă.

ETIENNE: Să fiu judecat cît mai curînd posibil!

MICAELA (*care continuă să-l sărute pe Bruno*): Sărută-mă, sărută-mă pe picioare. *Justin mulțumit.*

JUSTIN (*arătînd spre cameră*): Ce drăguță! (*Pauză*) Iartă-mă, mă las ușor distrat. Spuneam că... a, da, spuneai că doriți să fiți judecat de tribunalul de urgență.

ETIENNE: Da, domnule.

JUSTIN: Vreți să mă duc să-l caut imediat pe judecătorul care anchetează cazurile asemănătoare cu al dumneata?

ETIENNE: Da, dacă-i posibil.

JUSTIN: Atunci mă duc imediat. Nu pot să afirm că o să-mă-ntorc îndată căci se poate întîmpla ca judecătorul să nu fie în biroul lui și o să trebuiască să-l aștept. În orice caz voi face tot posibilul să vin cu el cît mai repede. (*Pauză*) Așa merg treburile: cunosc și eu procesul dumitale și doresc să aflu verdictul. Atunci...

Justin se bucură. Se îndreaptă spre fereastra camerei și privește cum Micaela îl îmbră-țișează pe Bruno.

JUSTIN: Atunci, la revedere tinere.

ETIENNE: La revedere, domnule.

Justin se pierde printre pături. Micaela nu-l mai sărută pe Bruno. Își aranjează rochia. Iese repede din cameră și se îndreaptă spre pături.

MICAELA: A și plecat!

Micaela pare neliniștită.

ETIENNE: Dar a spus că se reîntoarce imediat.

MICAELA: Nu se știe niciodată.

ETIENNE: Cum nu se știe niciodată?

MICAELA: Da, nu se știe niciodată cu siguranță dacă o să se întoarcă imediat sau după mult timp.

ETIENNE (*neîncredător*): Da, firește.

MICAELA: Nu mă credeți?

ETIENNE: Firește, vă cred.

MICAELA: Nu glumesc, am cunoscut multe cazuri ca al dumneata și o știu prea bine.

ETIENNE: Așa-i!

MICAELA: Văd că nu mă credeți!

ETIENNE: Ba da, vă cred.

MICAELA: Nu vă prefaceți, știu ce credeți. Tata v-a spus că sînt nebună și să nu mă contraziceti orice aș zice. Nu-l așa? (*Tăcere*) De altminteri trebuie să-mi purtați pică fiindcă am născocit toate poveștile alea împotriva dumneata. Nu-l așa? (*Tăcere*) Spune-mi adevărul.

ETIENNE: Desigur. Credeți că mi-a făcut plăcere?

MICAELA: Nu le acordați atîta importanță.

ETIENNE: Nu le acord nici o importanță.

MICAELA: Bine. Nu-i din vina mea. Tata m-a obligat să povestesc asemenea năzdrăvăanii.

ETIENNE (*Neîncrezător*): Firește.

MICAELA: Nu-mi vorbiți pe tonul ăsta. Vă spun adevărul. Tata m-a obligat.

Tăcere. Micaela plînge.

ETIENNE (*emoționat*): Nu plîngeți! (*Pauză*) Ce pot face pentru dumneavoastră? V-am spus: vă cred.

MICAELA (*suspinînd*): Vreți numai să mă consoleți.

Tăcere. Etienne șovăie.

MICAELA: Tata m-a obligat să povestesc năzbîtiile alea, pentru ca pe urmă să pară bun, ceea ce îi îngăduie să obțină tot ce vrea: mai întîi se arată neîncrezător în cuvintele mele și pe urmă se mîndrește că-i un tată care-și adoră fiica.

Tăcere. Micaela plînge. Își desvîluie spatele. E plin de sînge și de urme de lovituri de bici foarte vizibile.

MICAELA: Priviți!

Etienne înspăimîntat examinează spatele Micaelei.

MICAELA: Pune mîna, pune mîna!

Micaela îl obligă pe Etienne să-i pună mîna pe spate. Mîna lui Etienne se pătează de sînge.

MICAELA: Sînge!

ETIENNE (*impresionat*): Da.

MICAELA: Tata mi-a făcut asta.

ETIENNE: Imposibil!

MICAELA: Mă bicuiește în fiecare zi! (*Plîngînd*) Și mi-a promis să mă bată mai strașnic dacă nu fac ce vrea. Iată de ce spun în fața lui tot ce mi-a ordonat dinainte. Azi dimineață m-a obligat să fac pe nebuna în fața dumneata și a trebuit să-l ascult. Altmînteri m-ar fi bătut mai rău ca de obicei.

ETIENNE (*Foarte emoționat*): E intolerabil.

MICAELA: Ce vreți să fac?

ETIENNE: Fugiți!

MICAELA: E imposibil.

ETIENNE: De ce-i imposibil?

MICAELA: Tata m-ar împiedica. De altfel n-aș ști unde să mă duc. Aș muri de foame. Tata îmi dă măcar să mînc. (*Plînge. Etienne e emoționat*) De altmînteri nu-i tatăl meu. Mă obligă să-l numesc tată și pretinde că-s fiica lui în fața celorlalți, dar, în realitate, nu-i tatăl meu. Face orice ca să-și cîștige o bună reputație.

ETIENNE (*hotărît*): Am să te fac să ieși de aici.

MICAELA (*cu tristețe*): O să fie foarte greu. Aveți destule de făcut ca să scăpați de aici.

ETIENNE: De ce?

MICAELA: L-am auzit pe tatăl meu spunîndu-vă că veți fi judecat de reprezentantul de urgență. E un judecător crud care condamnă aproape pe toți cei ce se prezintă în fața lui. În timpul procesului îi tratează pe inculpați cu dispreț și fără milă. Aproape nu-i lasă să vorbească, nici să se apere, urinează pe ei, îi înțeață cu ace, le suflă-n gură, le leagă picioarele și mîinile, iar uneori îi mușcă. De asemenea este adevărat că în unele împrejurări se arată extrem de politicoș cu ei, dar rar. Ce-i mai rău, e că nimeni sau aproape nimeni nu scapă.

ETIENNE: Ba eu o să scap, da, sunt nevinovat, n-am comis nici o greșeală! (Pauză)

Cînd o să fiu liber o să te scap de aici.

MICAELA (emoționată): Vă mulțumesc din suflet. Sînteți prea bun cu mine.

ETIENNE: Nu pot îngădui, ca tatăl dumneavoastră să se poarte atît de rău.

Bruno se scoală de pe podeaua camerei. Se îndreaptă spre lanțul rezervorului.

MICAELA: Nu-mi purtați grija, încercați să scăpați fără să vă ocupați de mine.

O să vedeți ce de greutăți o să întîmpinați; aveți destule de făcut ca să încercați să ieșiți de aici, singur.

Bruno, în cameră, a ajuns aproape de lanț. Bruno se spînzură de lanț. Sub greutatea corpului său face să se reverse apa din rezervor. Etienne și Micaela tac, impresionați.

MICAELA: Ați auzit?

ETIENNE: Da.

Se îndreaptă spre cameră. Îngrozit privește trupul lui Bruno.

MICAELA: S-a spînzurat (Tăcere) Trebuia să ne așteptăm (Deodată Micaela se îndreaptă spre corpul lui Bruno.) Ajută-mă.

Micaela și Etienne desprind corpul lui Bruno. Îl aduc în mijlocul scenei. Tăcere. Privesc corpul.

Micaela respectuoasă și pioasă ia o mină a lui Bruno. O sărută. Poate plînge. Tăcere. Micaela acoperă fața lui Bruno cu o batistă.

MICAELA: Trebuie să ascundem trupul.

ETIENNE: Să-l ascundem! De ce?

MICAELA: Dacă judecătorul vede aici un cadavru o să vă acuze de asasinat. Ajutați-mă.

ETIENNE: Ce vreți să facem?

MICAELA: O să ducem cadavrul în locul cel mai depărtat pe care o să-l putem găsi.

ETIENNE: Bine, te ajut.

MICAELA: E cea mai bună metodă ca să facem să dispară corpul. Parcul e îmens.

E aproape cu neputință să-l descopere cineva. Ajută-mă. Ia-l de picioare.

ETIENNE: Lasă-mă pe mine să-l iau de umeri, e mai greu.

MICAELA: Nu, faceți ce vă spun!

Amîndoi îl iau pe Bruno. Îl ridică și dispar cu el între pături. Tăcere. Nimeni în scenă. Etienne și Micaela apar din nou.

MICAELA: Cred că n-o să-l găsească nimeni.

ETIENNE: Dacă-l găsesc, ce-o să se-ntîmple?

MICAELA: Cauza dumneatale va fi pierdută!

Tăcere

ETIENNE: Cînd a fost adus Bruno în cameră?

MICAELA: Nu știu. De fiecare dată cînd am venit l-am găsit încătușat. De cînd eram mică de tot.

ETIENNE: Și nu v-a fost milă?

MICAELA: Da, la început, veneam aici în fiecare dimineață și făceam pipi în fața lui, fiindcă asta-i plăcea. Mă privea tare vesel. Pe urmă, ne jucam: aduceam nisip în găleată și îmi îngropa picioarele. (Pauză) Dar era tare greu să te joci cu el, pentru că avea totdeauna cătușe și era foarte bolnav.

ETIENNE: Totdeauna a fost bolnav?

MICAELA: Da, totdeauna. Pierdea sînge mereu și nu i se schimbau niciodată rufele. Singele i se usca pe cămașă și pe haine. (Pauză) Ca să-i fac plăcere îi aduceam ciocolată și migdale, și ace, mai ales ace.

ETIENNE: De ce ace?

MICAELA: Ca să mă-nțepe, cînd eram mică mă înțeapa în picioare și cînd am crescut mare numal în sîni și în pîntec.

ETIENNE: Și-l lăsa?

MICAELA: Firește, de ce nu?

ETIENNE: Cred că te durea tare.

MICAELA: Da, foarte tare. Era aproape insuportabil. (Pauză) Și nu mă lăsa nici să plîng, nici să strig.

ETIENNE: Atunci de ce veneai să-l vezi?

MICAELA: Mă plictiseam. Cînd eram cu el, deși sufeream mult, măcar nu mă mai plictiseam.

ETIENNE: Va să zică era un monstru?

MICAELA: Nu asta era cel mai rău. Mai rău era că-i spunea pe urmă lui tata. (Pauză)

Tata îmi interzicea cu strictețe să vin să-l mai văd și nici să-i aduc cîte ceva.

Ei bine, el mă pîra totdeauna și tata mă bătea.

ETIENNE: Tatăl dumitale mi-a spus că ți-e logodnic.

MICAELA: E un fel de a vorbi. În realitate nu-i eram cu adevărat, dar tata se bucura cînd spunea la toată lumea că-s logodnica lui, așa că atunci cînd pîlăvrăgea într-o doară nu mințea prea mult. Iată de ce îmi porunceam să-l sărut și să-l îmbrățișez cît mai pasionat în fața străinilor. După părerea lui n-o făceam niciodată destul de pasionat.

ETIENNE: Și urma să te căsătorești cu el?

MICAELA: Nu, asta nu. Să mă căsătoresc era imposibil. Nu putea niciodată să iasă din cameră.

ETIENNE: De ce?

MICAELA: Numai tata știe. Mi-a spus că s-a rătăcit o dată în parc ca dumneata și de atunci a rămas aici.

ETIENNE: Fusese condamnat de judecător?

MICAELA: N-am știut niciodată care-i adevărul.

ETIENNE: El mi-a spus că-i nevinovat și trebuia să-i pledez și cauza lui.

MICAELA: Da, spunea așa la toată lumea.

ETIENNE: Cum la toată lumea?

MICAELA: La toți care stăteau cu el cîteva zile în cameră.

ȘTEFAN: Mi-a spus că fusese totdeauna singur.

MICAELA: Da, e adevărat. Dar uneori avea pe cîte cîineva de care era înlănțuit cu cătușe la glezne. Toți însă au reușit să și le pilească și să scape, așa că rămînea mereu pradă singurătății.

ETIENNE: Și ceilalți, ce s-a întîmplat cu ei?

MICAELA: Firește, tatăl meu s-a ocupat de ei. Cred că niciunul n-a izbutit să scape. *Tăcere. Expresie tragică a lui Etienne. Micaela scoate dintr-un buzunar un pieptene foarte mare și se pieptene cochet cu el.*

MICAELA: Toți erau foarte drăguți. (Pauză) Li se făcea milă de mine și-mi făgăduiau să mă ajute să ies de aici. (Tăcere). Toți! Era o plăcere să stai la taifas cu ei. Intră Justin. Nu spune nimic. Așteaptă imposibil. Micaela stă cu spatele întors la tatăl ei, își bate joc și scoate limba la el. Etienne, îngrozit, îi face semn Micaelei să înceteze. Justin surprinde semnele pe care i le face Micaelei și îl privește fix cu aer de reproș. Zgomote: se pare că se tirăște o mobilă grea. Apare judecătorul; intră cu spatele, ținînd o masă mică ce are un sertar mare. Legate de masă, ca vagoanele unei locomotive, patru scaune. Judecătorul are și o sticlă într-un buzunar; e foarte murdar; are o barbă destul de lungă. Etienne îl examinează cu vrăjmașie. Micaela nu se uită la judecător, dar continuă să scoată limba la tatăl ei. Judecătorul, cu minuziozitate, dar atîngaci, desprinde scaunele de masă. Așează cu multă circumspecție masa și scaunele (la măsuri de precauție, dă tircoale drumului, stabilește distanța între scaune și masă, etc.)

JUDECĂTORUL: Așezați-vă.

Etienne vrea să se așeze pe unul din scaune.

JUDECĂTORUL (cu violență): Nu încă.

Etienne se scoală cu teamă. Judecătorul ia scaunul pe care Etienne voia să se așeze. Îl privește minios și îl pune în spatele mesei. Se așează. Situația mesei și scaunelor este următoare:

Scaunul lui Justin
Scaunul Micaelei

Scaunul judecătorului
Masa
Scaunul lui Etienne

JUDECĂTORUL: Așezați-vă

Nimeni nu se așează.

N-ați auzit?

Etienne, tremurînd, se așează pe unul din cele două scaune plasate în stînga. Judecătorul, foarte furios, îl prinde violent de haină și-l duce pînă la scaunul din dreapta. Îndată Justin și Micaela se așează pe scaunele din stînga. Micaela pe cel care e mai departe de judecător, iar Justin pe celălalt. Judecătorul se așează pe scaunul său din spatele mesei. Scoate tot felul de hirtii din buzunare și le pune într-o anumită ordine pe masă; cînd greșește se corectează imediat. Pe urmă scoate o sticlă de vin dintr-un alt buzunar și o fixează pe pămînt lingă scaunul lui. În sfîrșit, scoate și un sandvici mare cu un cîrnat învelit într-o hirtie de ziar. Tot timpul cît va dura anchetarea va minca monoton și foarte încet sandviciul. Mai mult ronțăie decît mănîncă.

JUDECĂTORUL (adresîndu-se pe neașteptate lui Etienne, arătîndu-l cu degetul):

Am fost informat de vina dumitale destul de neclar. Sper că n-o să mă faceți să pierd prea mult timp și o să-mi explicați cazul cît mai concis posibil și cu toată rigoarea ce se impune.

Etienne se pregătește să vorbească.

JUDECĂTORUL: Începeți.

ETIENNE: În realitate, domnule judecător, cred că n-ar fi necesar să mă judecați. Judecătorul, surprins și iritat, se scoală și face un gest de dezaprobare. Micaela, foarte mulțumită, gesticulează, aprobîndu-l.

ETIENNE: Pur și simplu m-am rătăcit în parc și vreau să ies de aici cît mai curînd.

Cred că-l dreptul meu. Stăpînul acestei case nu poate decît să mă lase să plec.

În adevăr, e de neconceput că există o persoană stăpînă a acestei proprietăți care face dificultăți celor ce se rătăcesc într-unul din parcurile sale și doresc să plece! Justin, aplecîndu-și capul, pare impresionat. Micaela îl încurajează pe Etienne. Îi trimite sărutări cu mîna. Judecătorul își ronțăie sandviciul.

JUDECĂTORUL: În principiu, n-am nimic de obiectat la cererea dumneavoastră. (Ia sticla și scoate dopul) ... care mi se pare foarte justificată. (Bea puțin vin din gîtul sticlei). Dar există un amănunt de o extremă gravitate: mă refer după cum bănuți la cătușă.

ETIENNE: Cătușă ... e doar pentru privit. O port la gleznă ca o podoabă. Ce vă miră?

Micaela entuziasmată, îl încurajează pe Etienne.

JUDECĂTORUL: Nu, în adevăr, nu-l nimic surprinzător.

Pauză. Ronțăie. Se scutură de firimiturile de pline din barbă.

Am văzut lucruri mai caraghioase. (Pauză). La vîrsta mea, vă închipuiți, am asistat la tot felul de procese.

Pauză. Ronțăie. Îl arată pe Etienne și îl vorbește pe un ton acuzator.

Nu v-ați rătăcit în parc. Ați fost dus în camera closetelor de proprietarul casei, (îl arată pe Justin) care v-a pus cătușe.

Redevine calm. Trage o dușcă de vin. Aranjează câteva hîrtii. Ronțăie. Micaela e tristă. Justin mulțumit. Tăcere.

ETIENNE: Da, e adevărat. el mi-a pus cătușele.

JUDECĂTORUL (urmînd aceeași procedură): Erați singur în cameră?

ETIENNE: Da.

JUDECĂTORUL (plictisit): Vreți să spuneți că nu era nimeni înlănțuit de dumneata.

ETIENNE: Da, eram singur. Iată de ce voiam să scap. Mă plictiseam îngrozitor.

Mi s-au pus cătușe, așa fără nici un motiv. Iată de ce voiam să scap. (Pauză). Am pilit cătușele și am reușit să scap.

JUDECĂTORUL (vorbind ca pentru el însuși): Cătușele astea nu-s bune la nimic.

ETIENNE: Cu multă greutate!

JUDECĂTORUL: Nimic mai firesc decît să încercați să scăpați. În locul dumneatale aș fi făcut la fel. Să stai încătușat în closetele astea trebuie să fie tare neplăcut.

Dacă aveai un coleg era cu totul altceva. Ai totdeauna cu cine să mai pâlăvrăgești, nu-i așa? (Tăcere) Mă întreb dacă nu gîndiți ca mine?

ETIENNE (deabia șoptind): Da.

Judecătorul ronțăie. Se ridică de pe scaun și se îndreaptă spre Etienne. I se adresează politicos.

JUDECĂTORUL: Iertați-mă. Sculați-vă un moment.

Judecătorul își schimbă poziția, astfel ca să fie cu fața complet la Etienne. Se așează din nou.

JUDECĂTORUL (după ce citise câteva hîrtii care se aflau pe masă): Sistemul dumneavoastră nu vă face să înaintați o iotă.

ETIENNE: Ce sistem?

JUDECĂTORUL: Sistemul dumneavoastră de apărare. (Pauză) Mințiți prea mult. (Pauză. Agresiv) Stăteați în camera aia cu un om, numit Bruno, de care erați înlănțuit cu cătușe.

ETIENNE: Era foarte bolnav, cu el sau fără el...

JUDECĂTORUL: De ce ați scăpat singur?

ETIENNE: V-am spus că Bruno era foarte bolnav și nu putea să evadeze.

JUDECĂTORUL: Nu voia să facă ce doreai?

ETIENNE: Nu, nu putea. De abia se mai mișca. Era aproape paralizat.

JUDECĂTORUL (întrerupîndu-l, strigă): Așteptați.

Judecătorul, pe o foaie mare de hîrtie, albă, ia câteva note cu un scris gigant, cu multă grijă. Își admiră scrisul îndepărtînd hîrtia și privind-o cu ochii întredeschiși.

JUDECĂTORUL: Atunci, era paralizat.

ETIENNE: În sfîrșit, aproape paralizat.

JUDECĂTORUL: Și v-a ajutat să fugiți?

ETIENNE: Nu putea.

JUDECĂTORUL: Da, firește. Dar nici nu s-a împotrivit?

ETIENNE: Nu, nu s-a împotrivit.

JUDECĂTORUL: Cînd vă pileați cătușele, pe el îl durea?

ETIENNE: Nu, nu-l durea deloc.

JUDECĂTORUL (liniștit): Treaba merge din rău în mai rău. (Pauză). Bruno a vrut să evadeze, dar dumneata nu l-ai ajutat. Pe de altă parte s-a împotrivit cu toată forța să pleceți, și, în sfîrșit, l-ați făcut să-l doară rău gleznele cînd vă pileați cătușele: mai are urme.

Judecătorul ronțăie. Justin foarte mulțumit. Judecătorul trage o dușcă de vin.

JUDECĂTORUL: Vreți să mergem în cameră să constatăm urmele?

ETIENNE: Nu.

JUDECĂTORUL: Atunci mă credeți.

ETIENNE: Da.

JUDECĂTORUL: Sărmanul Bruno trebuie că a suferit mult din cauza dumatăle.

JUSTIN (se scoală de pe scaunul lui): Bruno nu se mai află în camera closetelor.
(Se așează din nou)

JUDECĂTORUL (încetează să mai ronțăie): Ați auzit?

ETIENNE: Da.

JUDECĂTORUL: Atunci, unde-i?

ETIENNE: Habar n-am.

JUDECĂTORUL: Nu știți nimic, dar ați fost ultimul care ați stat lângă el. Ciudat!
Foarte ciudat!

ETIENNE: Probabil a fugit.

JUDECĂTORUL: Imposibil. (Caută o hîrtie de pe masă. Ia în mînă o hîrtie, pe care tocmai a scris)

Mi-ați spus că nu mai putea să se miște, că era aproape paralizat, nu-i așa?

ETIENNE: Poate se simțea mai bine.

JUSTIN (Se ridică din nou și vorbește repede, corect. Judecătorul îl ascultă foarte atent; încetează să mai ronțăie): Lăsați-mă să expun unele amănunte care pot lumina problema.

JUDECĂTORUL: Vă rog!

JUSTIN: După cum v-ați putut da seama, domnule judecător, inculpatul a adoptat o nouă atitudine care poate să abuzeze de un tribunal puțin prea naiv. Inculpatul încearcă să treacă drept o persoană onorabilă și incapabilă să facă un rău. Să examinăm faptele cu toată rigoarea necesară: inculpatul a fost condus în camera closetelor unde a fost încătușat lângă Bruno. I s-a promis că va fi judecat cu prima urgență. Inculpatul în loc să aștepte liniștit ziua procesului forțează lucrurile și evadează. Ceea ce trebuie interpretat pur și simplu ca o atitudine de neîncredere inadmisibilă față de justiție. Dacă inculpatul bănuia că era deținut fără nici un motiv și chiar sfidîndu-se cea mai elementară politețe, cum a lăsat să se înțeleagă la începutul audienței, el trebuia să aștepte; era singura soluție, verdictul justiției fiind totdeauna în conformitate cu legile. Stăruie: lipsa de considerație pe care a arătat-o față de tribunal și tentativa sa de evadare trebuie să fie interpretate ca tot atâtea dovezi de neîncredere inadmisibile față de justiție și lege. Odată lămurit acest punct, ce poate fi considerat ca esențial în ce privește atitudinea inculpatului, trec la altele care nu au mai puțină importanță. Acuzatul a mărturisit că s-a rătăcit în parc, că nu mă cunoaște, că a fost încătușat de altă persoană etc. etc. Va să zică inculpatul a mințit de mai multe ori, încercînd să-și creeze prin minciunile lui alibiuri pentru a-și ascunde greșelile (Pauză). Prin intermediul unor persoane care datorită unor circumstanțe speciale au fost martorii anumitor fapte petrecute în camera unde a fost închis acuzatul — am aflat amănunte impresionante. Acuzatul l-a supus pe Bruno la chinul setei: acesta cerea apă, dar acuzatul nu-l asculta aproape niciodată. Pe urmă, inculpatului i-a venit ideea să-și pilească cătușele ca să evadeze. Cum cătușele erau prinse și de gleznele lui Bruno, deoarece amîndoi erau înlănțuiți, acuzatul a smucit atît de tare cătușele încît a provocat o rană adîncă la glezna lui. Bruno, copleșit de durere și nenorocire, nu se putea împotrivi torturilor la care îl supunea acuzatul. Cînd a fost liber, l-a părăsit fără să albească grijă dacă îl e sete. (Pauză). Dar s-a întimplat mai rău. (Pauză. Ceremonios) Servitorii mei au găsit corpul lui

Bruno în parc; a fost sugrumat. (Pauză) Deși nu știu nimic precis, pot afirma de pe acum că toate circumstanțele dovedesc că acuzatul l-a sugrumat.

ETIENNE (cu violență): Nu, nu eu.

Micaela e dezolată. Judecătorul începe din nou să mănînce. Trage o dușcă de vin și vorbește apoi calm.

JUDECĂTORUL: Atunci cine? Acuzați pe careva?

ETIENNE: S-a sinucis.

JUDECĂTORUL: Cum?

ETIENNE: Cu lanțul de la closet.

JUDECĂTORUL: Vă contraziceți. La început ați afirmat că de abia putea să se miște, că era paralizat.

ETIENNE: Fără îndoială a făcut un efort.

JUSTIN: Țineți seama că trupul a fost găsit foarte departe de această cameră.

JUDECĂTORUL: Da. Oare morții pot merge?

Etienne șovăie.

ETIENNE: Ea și cu mine (arată spre Micaela) am transportat corpul lui Bruno. Ne temam că dacă o să fie descoperit, o să fiu acuzat de asasinat.

JUSTIN (demon): Domnule judecător, cred că-i inutil să mergem mai departe. Dacă inculpatul va continua astfel, o să sfîrșească prin a ne acuza pe toți. Rezultă cu evidență că el este asasinul și ca atare trebuie să fie condamnat imediat.

ETIENNE (cuprins de furie): Uitați-vă cine cere să fiu condamnat !! E cel mai puțin indicat s-o faci ! E persoana cea mai crudă pe care am întîlnit-o vreodată în viața mea.

Tăcere. Micaela îl încurajează pe Etienne; îi trimite bezele. Justin pare descumpănit. Judecătorul ascultă cu atenție.

ETIENNE: Acest om m-a adus fără nici un motiv în parc și m-a închis în mijlocul labirintului în closetele murdare, lîngă un fel de cadavru viu. Fără nici un motiv: numai din cruzime. Și tot din cruzime își maltratează fiica în fiecare zi bătînd-o cu biciul (Ironie) lată-l pe el, tatăl cel bun, tatăl ce-și iubește fiica ! De altminteri Micaela nu-i fiica lui și adesea abuzează de ea. Căută să pară un tată bun, pe cînd în realitate este un adevărat tiran. Priviți spatele Micaelei, veți vedea urmele de sînge ale loviturilor de bici de astă noapte.

JUSTIN (adresîndu-se judecătorului): Vă rog să verificați dacă ce spune acest om este adevărat.

JUDECĂTORUL: Este inutil.

JUSTIN: Vă rog.

Judecătorul dezvăluie spatele Micaelei. Nu se vede nimic anormal. E alb, fără nici o cicatrice, nici urmă de sînge.

ETIENNE (strigă): E imposibil.

Micaela se acoperă.

JUDECĂTORUL: Iată cum vă purtați cu acest om care m-a luat din pat pentru ca judecata să albe loc imediat, ca să nu mai așteptați, față de acest om care n-a făcut nimic altceva decît să vă fie agreabil și să vă scutească de tot felul de primejdii !

ETIENNE (cu încopășinare): E un criminal. Învîrtește toate cum îi convine !

JUDECĂTORUL: Cum îndrăznești să te porți astfel cu el ? (Pauză) Eu, nu sînt decît sclavul lui: are drept de viață și de moarte asupra mea. De altfel, el m-a numit — pe mine care am reputația de a fi cel mai indulgent judecător al tribunalului de urgență, — pentru a vă judeca, numai pentru a vă dovedi interesul ce vă poartă. Nu-l nevoie să știm mai mult: atacurile și insultele ce i le adresați sînt îndesajuna pentru a vă dovedi vinovăția.

JUSTIN: Nu, eu doresc ca procesul să se bazeze numai pe faptele și gesturile inculpatului cunoscute din timpul cît a stat în labirint și să nu se țină seama de injuriile ce mi le-a adus.

JUDECĂTORUL (*Adresîndu-se lui Etienne*): Poți fi convins că ai noroc.

Judecătorul răsfoiește mereu hirtiile. Tăcere

JUDECĂTORUL: Culpabilitatea acuzatului este mai presus de orice îndoială. (*Trage o dușcă de vin. Ronțăie puțin din sandvici*) Acuzatul de la începutul procesului a spus tot felul de minciuni, care ar fi neplăcut să le amintesc acum; mai mult, a pus la îndoială dreptatea justiției și a încercat să evadeze. Pentru a încununa toate aceste delictе, și-a torturat colegul în camera closetelor, l-a sugrumat și a vrut să facă să-i dispară cadavrul în parc. Și acuzatul este convins că l-a asasinat. (*Pauză. Bea, ronțăie*). Îl condamn la moarte. (*Pauză. Bea. Ronțăie*). Paznicii o să vină imediat să execute sentința, în sunetele tobelor.

Judecătorul își bagă grăbit în buzunare toate hîrtoagele; și sticla. Leagă scaunele de masă ca la început. Între timp, Micaela s-a dus lingă tatăl ei și îl mîngie afectuos pe umeri; tatăl o sărută din cînd în cînd pe frunte, foarte tandru. Etienne, trist, rămîne încremenit.

JUDECĂTORUL (*adresîndu-se lui Etienne*): Nu te miști de aici. Paznicii or să vină să te ia cu tobele.

Judecătorul iese trăgînd masa. Justin și Micaela îl urmează. Justin o sprijină afectuos pe fiica lui punîndu-i brațul pe umăr. Ies. Etienne rămîne singur pe scenă. Se aude zgomot de tobe în depărtare. Etienne, neliniștit, privește spre pături. Șovăie. Intră în labirint. Părăsește scena. Zgomotul tobelor se apropie. Etienne șovăie. Ridică o pătură ca să intre în labirint. Se vede Bruno în agonie.

BRUNO: Mi-e sete!

Etienne șovăie, neliniștit. Bruno nu se mai vede din cauza unei pături. Zgomotul tobelor tot mai apropiat. Etienne șovăie. Cu precauție ridică o pătură pentru a intra în labirint. Părăsește scena. Pauză. Zgomotul tobelor se apropie mai mult. Etienne apare din nou răsufînd din greu. Zgomotul tobelor tot mai aproape. Etienne șovăie. Ridică o pătură ca să intre în labirint. Se vede Bruno în agonie.

BRUNO: Mi-e sete!

Etienne șovăie neliniștit; o pătură îl acoperă pe Bruno; zgomotul tobelor se apropie. Etienne șovăie etc.

Cortina

Bouffémont, 1956

În românește de ALEXANDRU BACIU

Însemnări pentru un spectacol ARRABAL

GEN PROXIM ȘI DIFERENȚĂ SPECIFICĂ. Teatrul absurdului, ca termen generic pentru o mulțime de cărări bifurcate din grădina teatrului contemporan, s-a tocit. De altfel, creatorii acestui teatru, care nu mai e nou al vremurilor noastre, sînt primii care îl reneagă. Un scriitor român, căruia i s-a repartizat la un moment dat această etichetă, Teodor Mazilu, încerca să facă o distincție între « absurdul » care acceptă haosul și îl creează și « absurdul » care imită haosul pentru a-l desființa, conferindu-i celui din urmă toate virtuțile semnelui plus. Distincția poate părea corectă. Nu este. Nu există nici creatori, nici imitatori de absurd, ci numai iscusiți hidalgi și cavaleri ai luptei cu absurdul, pe care alții (sau altceva), niciodată artiști (sau opere) au încercat să îl inoculeze vieții. Ceea ce am putut lua, nepregătiți, drept teatru absurd nu este decît un teatru dintotdeauna militant și politic, în care realismul — virtutea supremă a teatrului printre arte — este dus pînă la ultimele consecințe. Ionesco, Beckett, Adamov, Arrabal și alții n-au făcut decît să dea la o parte, sau să smulgă cu violență, convențiile dulcele și liniștitoare ale unui tip de spectacol ce se depărta tot mai mult de menirea lui și să-i redea convenționalismul brutal și demascator al histrionismului nedeghizat. Sfărîmarea limbajului însemnă sfărîmarea unei poizghite fals culturale, pentru a atinge din nou viața și pentru a o răscoli cu folos, întru demonstrarea profundeii identități dintre concret și abstract. Și dacă teatrul lui Arrabal lasă impresia că nu este decît o variantă posibilă, între multe altele, la teatrul lui Ionesco, Beckett, Adamov și alții, aceasta nu este decît o falsă impresie. Toți abjură psihologismul ca să reînvie virtuțile plastice și fizice ale limbajului, ocolesc sau dărîmă obstacolul « ideii » așezat în calea înțelegerii ca să ajungă la o viață teatrală în sensul de mister existențial de dezvoltat. Dar parcelele de viață sînt diferite. Aproape geometria limbajului teatral beckettian, umorul ionescian ca formă a grație și seriozității, exercitate asupra unui general uman, fără timp și loc, se despart net de revolta naivă, inocentă, de panica revoluționară a lui Arrabal.

THÉÂTRE PANIQUE. Ajung sau se întorc cu toții la Artaud și, conștient sau inconștient, se definesc în funcție de « metoda » artaudiană, în opoziție implicită. În filiație nerecunoscută. Teatrul panică pe care îl cristalizează Arrabal într-o a doua etapă de creație (dar « etapă de creație » este o moștenire a unui limbaj critic depășit, cu care iconoclaștii acestui teatru se războiesc în primul rînd) nu este un sistem, o metodă de creație, și poate tocmai asta vrea să spună cuvîntul: « Nu am nici o teorie despre teatru. Scriul mi se înfățișează ca o aventură, nu ca rezultat al unei științe și al unei experiențe », precizează Arrabal într-o scurtă prefață, intitulată *Teatrul ca ceremonie « panică »*. « Panică » este aici un adjectiv și precizarea este de maximă importanță. Definiția de dicționar conturează sensul substantivului ca o spalmă subită și fără motiv de care este cuprinsă o colec-

tivitate. O spaimă existențială care se adresează direct simțurilor și nu rațiunii, care încearcă să refacă eficacitatea magică a « anarhiei profunde aflătoare la baza poeziei », cum spune Artaud. Aceste două semne principale ale panicii, *fără motiv și colectivitate*, trimit nemijlocit la două dintre specificurile teatrului printre arte: izbirea directă și fierbinte a simțurilor (întlnind, într-un anume fel, vechiul *catharsis*) și socialitatea teatrului printre arte, act de creație în care creator și receptor sînt una, spectatorul *participă* la creație în chiar momentul producerii ei. O realitate profundă a teatrului, pierdută și regăsită de-a lungul istoriei, aceea că « spațiul teatral este o dualitate, este un corp organic compus din două organe care funcționează în intimă relație unul cu celălalt: sala și scena » (Ortega y Gasset, *Idea del teatro*). Și tocmai pentru că a fost pierdută de atîtea ori, îndîrjirea cu care mulți (și Arrabal) o subliniază prin formule derivate din *happening* și *commedia dell'arte* este justificată, stringînd din nou laolaltă actori și spectatori, ca să participe la « actul nedeghizat și glorios al iluziei » (John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*). Acesta ar fi unul din sensurile ceremoniei « panice » pentru care Arrabal închipuie scenariu, cu toată rigurozitatea și coerența artei lucide, cu toată libertatea anarhică a spectacolului destinat unei mari mase înfometate de cunoaștere, dar, mai ales, în condițiile civilizației moderne, înfometată de *participare*. *Théâtre panique* nu este teatrul creator de panică, nu este teatrul care să exprime panica, ci este doar adjectivul ce caracterizează intrarea noastră într-un eveniment necunoscut pe care trebuie să-l luăm în piept, să-l ordonăm, să ne descurcăm așa cum ne stă în putere. În sfîrșit, înrudirea, dar și polemica dezlănțuită de teatrul cruzimii artaudian, se dezvăluie în întregime, dincolo de înrudirea de sferă semantică a panicii și cruzimii, în tulburătoarea construcție teatrală *Arhitectul și Împăratul Asiriei*. În *Înrudirea*: Artaud își pune teatrul cruzimii sub semnul clumei, subliniind, după Sfîntul Augustin, similitudinea între modul de a acționa al clumei, care omoară fără să distrugă organele, și modul de a acționa al teatrului, care « provoacă, fără să omoare, nu numai într-un individ, ci într-o masă de oameni, misterioase alterări ». Iată scopul teatrului panică. *Polemica: Arhitectul și Împăratul Asiriei*, piesa în care dol naufragiați pe o insulă pustie, un sălbatic și un « civilizat », joacă un teatru în teatru, refăcînd diverse traiectorii ale vieții, interpretînd, împreună sau pe cont propriu, cuplurile tradiționale ale existenței umane (mamă/copil, logodnică/logodnic, medic/pacient, victimă/călău etc.) își are, cred, originea într-un text artaudian: « Teatrul cruzimii înseamnă un teatru dificil și crud în primul rînd pentru mine. Și, în planul reprezentației, nu este vorba de acea cruzime pe care o putem exercita unii asupra altora, clopîrșindu-ne reciproc tipurile, disecîndu-ne anatomiele proprii, sau, așa ca *Împărații asirieni* (s.n.) expediîndu-ne prin poșta saci cu urechi omenеști, nasuri sau mîini. Nu sîntem liberi, și cerul mai poate încă să ne cadă în cap. Iar teatrul e făcut în primul rînd ca să ne învețe acest lucru ». Or, Arhitectul lui Arrabal va fi, pînă la urmă, clopîrșit și disecat de Împăratul Asiriei. Oasele lui, ronțate în finalul piesei, nu vor fi trimise nicăieri, în nici un sac. Pentru că, în urma odiosului festin, Împăratul Asirian devine Arhitectul, și un alt Împărat Asirian naufraziază pe insulă. Totul începe de la capăt, într-o devoratoare (în sensul cel mai propriu) dialectică. Iată morala cruzimii artaudiene. Limbajul teatral artaudian, cel puțin așa cum reiese din cîteva texte teoretice, este o pledoarie pentru ritual, magie, cuvîntul ca simbol în vis, alchimie, poetică metafizică. În timp ce pentru Arrabal, în practică și fără teorie, cruzimea limbajului teatral este cea a unei realități reale și inepuizabile, imanente și revoluționare. Critică, nu metafizică. Toate scenariile lui, primitive și inocente, cu o cruzime a copilăriei, sînt o critică severă și gravă a tuturor instituțiilor sociale și a relațiilor sociale instituționalizate. Dialectician

pînă în străfunduri, Arrabal înfăptuiește, în ultimă instanță, foarte dialectic, o critică a dialecticii ordonate în dicotomii congelate, asumîndu-și o dialectică mișcătoare, în care lucrurile nu se opun, ci sînt, în același timp, ele însele și opusul lor, într-o complexitate pe care legea non-concordanței nu o permitea. Personajele și situațiile lui nu sînt ambigui, ci ambivalente: sîntem, în același timp, și victime și călăi, și doar critica și autocritica permanentă, permanenta stare revoluționară, poate fi condiția mișcării progresive, a vieții trăite.

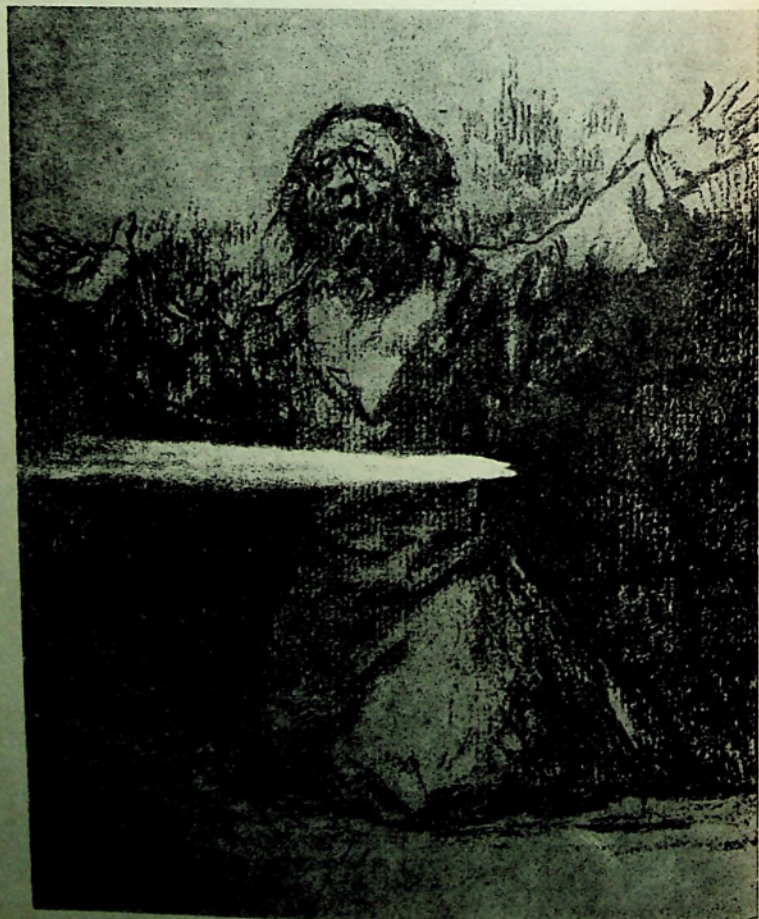
IZVORUL. Aici, și nu în formula teatrală propriu-zisă, stă originalitatea lui Arrabal. Și aceasta îi vine, fără doar și poate, spre deosebire de coechipierii lui în mișcarea teatrală impropriu numită «absurd», din rădăcinile lui profund implantate în solul zbuciumat al unei Spanii problematice. Arrabal scrie în franceză și, cum nu se poate abține să nu ironizeze un francez, «vorbește chiar un soi de franceză», dar este un om de teatru și un militant *spaniol*. Războiul civil cu *Guernica*, fascismul mutilant, persecuția minorităților, suferința deloc metafizică a unui întreg popor îl fac să fie, spre deosebire de Ionesco și ceilalți, un creator angajat, poate fără program, poate anarhic revoltat, dar profund angajat într-o operă socială, polemică și politică.

LABIRINTUL. La «ceremonia panică» și la formulele descinse din *happening*, Arrabal a ajuns mai tîrziu. Ca structură, primele piese sînt aproape calchiate după structuri ionesciene și beckettienne. Iar *Labirintul*, scrisă în 1956, chiar fără mottoul din Kafka își exhibă, de la prima lectură, originea în *Procesul* kaskian. Ca și acolo, cineva va fi condamnat, de un tribunal «neobișnuit», după o riguroasă logică formală, și cu respectarea formală a tuturor principiilor juridice. Ca și acolo, nu știm și nu vom ști care este capătul de acuzare, culpa inițială, dimpotrivă, aceasta nu prezintă nici o importanță. Atmosfera este perfect kaskiană. Dar există o diferență fundamentală, care dă întreaga dimensiune a mesajului arrabalian, a angajării sale profunde, și, poate, a adîncirii crizei în care se află societatea capitalistă, a dezumanizării mai profunde față de momentul Kafka. Spre deosebire de Josef K., inconștientul, convins de nevinovăție («— Dar nu sînt vinovat!, e o eroare. De altfel, cum ar putea un om să fie vinovat? Doar toți sîntem aici, și unul și celălalt»), Etienne, care se trezește pus în lanțuri, fără să știe de ce, și încearcă să scape ca să poată apela la o justiție în care mai crede, știe că nimeni nu e perfect inocent. El îi spune tovarășului de lanțuri: «Bineînțeles că n-am să le spun că sîntem îngeri, ar însemna să mint, dar o să-i fac să priceapă nedreptatea care ni s-a făcut». La fel de explicit precum preluase motivul kaskian al procesului, Arrabal pune la contribuție vechiul mit al labirintului. De asemenea, cu multe diferențe. În primul rînd, nu este vorba de mitul labirintului clasic, ca drum spre purificare, ca trecere a eroului într-o calitate superioară odată cu rezolvarea enigmei, ci de varianta barocă a țesăturii inextricabile, fără soluție. Pereții labirintului sînt acoperți puse la ăscat, mii, milioane de acoperțuri, succesive și suprapuse, un labirint în labirint, pentru că păturile se mișcă, înaintarea se face scotînd, rînd pe rînd, cite o acoperțură și punînd-o la loc, astfel încît cel călăuzit de o eventuală călăuză poate dispărea într-o clipă în golul ăscat de retragerea acoperțurii și se poate trezi în alt coridor de labirint, fără călăuză. Călabritul acesta de acoperțuri este un labirint circular. Centrul său, *locus absconditus*, caverna sau locul sacru al întîlnirii cu monstrul și, în ultimă instanță, cu propriul eu oglinzit în propria conștiință, este, aici, o latrînă. Prima funcție a acestel materializări a centrului labirintic este, desigur, demitizatoare. Centrul nu mai este un regat al morții, cu perspectiva regenerării, ci locul unei anihilări foarte materiale, prelînd semnificația cavernei ca *yonî*, ca feminitate și voluptate dezumanizantă.

Iar apa pe care o cerşeşte mereu şi o primeşte foarte rar Bruno, tovarăşul de lanţuri şi alter-egoul lui Etienne, nu este apa cu efect vivificator, ci cu efect de putreziciune. Dacă centrul labirintului este feminizat şi negativizat, femeia, ca principiu salvator din încercarea labirintică, omologul Ariadnei, Micaela, este, în schimb, masculinizată. Micaela, ca şi celelalte personaje ale piesei, ca toate personajele lui Arrabal, este un personaj ambivalent. Ea este succesiv şi uneori simultan, victimă şi călău. Până aici, cu diferenţele menţionate, schema mitului lui Asterios se menţine: Etienne pare a fi Tezeu, Micaela Ariadna, Justin Minos. Cine e Minotaurul? Condamnatul Bruno, pe jumătate paralizat şi care se sinucide cu lanţul de la closet, cel care se opusese din toate puterile la eliberarea lui Etienne, stînjindu-i mişcările? Judecătorul care îl condamnă, şi care nu este decît un instrument al lui Justin, stăpînul şi creatorul labirintului? Micaela care îl opreşte pe Etienne să fugă şi care îl împinge în proces, sugerîndu-i o apărare eronată? Sau, ca în poveste, cel care pînă la urmă, este sacrificat adică însuşi Etienne? Toţi sînt victime şi călăi. Pînă şi Etienne, personajul cel mai curat, ajunge să se facă vinovat de o crimă (dar după ce fusese deja condamnat şi legat:) căci, aşa cum o demonstrează procesul, prin acţiunile lui n-a făcut decît să grăbească sfîrşitul tovarăşului de lanţuri. În realitate, mitul labirintului este o cheie falsă, o formă plastică, un mulaj potrivit pentru un nou mesaj. Labirintul de păcuri are o cauză şi un scop foarte precise. Păturile murdare ce proliferaseră în imensa casă a lui Justin, trebuiau spălate. Şi, după încercări de a găsi braţe de apucă să le spele, soluţia ultimă a capitalistului Justin a fost, aşa cum explică Micaela, următoarea: «Tata a apărut atunci cu vreo sută de oameni pe care nu se ştie unde i-a găsit. Lucru curios, erau toţi în lanţuri. Tata ne-a explicat că, în timp de grevă, lucrul cel mai potrivit e să-i obligi pe muncitori să muncească». Cu aceasta, descifrarea semnificaţiei ni se relevă uimitor de simplă. Labirintul este forţa opresivă a exploatarei capitaliste, iar condamnarea lui Etienne de către o justiţie oarbă şi dependentă, este o autocondamnare, a izolării şi revoltei spontane şi anarhice. Etienne este condamnat la moarte, dar execuţia nu mai face parte din piesă. El rămîne singur, în centrul labirintului, încearcă să fugă, ridică o pătură şi, din spatele ei, se iveşte Bruno agonizînd. Îl ascunde cu pătura, încearcă să fugă, din nou se trezeşte în faţa lui Bruno, şi aşa pînă la căderea cortinel. Etienne este Minotaurul care se autodevoră, pentru că a crezut că se poate mîntui singur.

SPECTACOLUL. Ceea ce spunea Arrabal despre precizia matematică a unui spectacol, astăzi, s-ar putea să fie o sabie cu două tăişuri, precum vechiul simbol labirintic al securii, precum sabia dăruită de fratricida Ariadna ca Tezeu să înjunghie Minotaurul. Ca şi unitatea dialectică victimă/călău, între ordine şi dezordine se institule acelaşi joc subtil de trecere a uneia în cealaltă, iar absolutizarea ordinii poate însemna absurdul şi haosul. Tot Micaela defineşte sistemul lui Justin, atrăgînd de fapt atenţia asupra deloc neglijabilei primejdii a unei ordini perfecte în absurditatea ei: «Iată de ce lucrurile pot să aibă aici aparenţa dezordinii, ceea ce nu face decît să pună în relief existenţa unei ordini superioare mult mai complexe şi mai exigente decît cea pe care ne-o putem imagina». Idee borgesiană care ne trimite către un alt labirint modern, în care Minotaurul îşi aşteaptă călăul, ce-l va fi şi mîntuitor. Ca şi Minotaurul borgesian, poate că monştrii nu numai că nu sînt invincibili ci, poate că, în realitate, nu mai opun nici o rezistenţă. Ajunge doar să ridici sabia. «Soarele dimineţii se răsfinse în sabia de bronz. Nu se mai vedea nici o urmă de sînge. — Îţi vine să crezi, Ariadna? spuse Tezeu. Nici n-a catadixit să se apere» (Borges, *Casa lui Asterión*).

GOYA





T R E S D E M A Y O

MANUEL MACHADO

EL LE-A VĂZUT . . .

El le-a văzut . . . Noapte de tuci, luciri de iad,
miros de sînge, pulbere și geamăt . . .
Întinse brațe, zvîrcolite-n freamăt,
chircite de durerea răpușilor ce cad.

Un felinar împrăstie o lumină sumbră,
un galben pîlpîit ce înfioară,
pe hid șirag de puști care omoară,
brutal și monoton în palida penumbră.

Blesteme, vaiere . . . Răgaz de-o clipă,
sfîdînd porunca « foc » gata să izbucnească,
un călugăr invocă vecia neîndurată.

Zvîcnind în agonie se ridică
un vraf de leșuri ce-i menit să crească,
îngrozitor-măcelul din carnea-i sfîrtecătă.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

◀◀ «Gemînd și plîngînd»
Desen. Albumul din Bordeaux
1824—28, Calcutta, col. Joy Senn Gupta.

▶ 3 Mai 1808 în Madrid, 1814 Muzeul Prado

«Prima pictură absolut revoluționară»

Poate instantaneul să devină permanent? Poate fi prelungită bruscă lumină a unui fulger fără a-și pierde intensitatea? Poate șocul unei imediate revelații să supraviețuiască în urma acelor complexe mecanisme prin care e compusă o mare pictură? Aproape singurul răspuns afirmativ la aceste întrebări îl constituie pictura lui Goya înfățișând un pluton de execuție în acțiune, cunoscută sub numele de *Trei Mai*. Când dai cu ochii de ea la Prado, cu capul plin de Tișian, Velazquez și Rubens, e ca o lovitură ce-ți taie respirația. *Masacrele din Chișos*, a lui Delacroix, de exemplu: a fost pictată zece ani mai târziu decât *Trei Mai*, dar putea să fi fost pictată și cu două sute de ani mai înainte. Figurile exprimă desigur cu sinceritate sentimentele lui Delacroix, ca om și ca pictor. Sînt patetice, dar pozează. Ne putem imagina admirabilele studii care le-au precedat. Cît despre Goya, nu ne gîndim deloc la atelier, nici chiar la artistul pictînd. Ne gîndim numai la eveniment.

Înseamnă oare aceasta că *Trei Mai* este un fel de superioară piesă jurnalistică, evocarea unui incident în care adîncimea focarului este sacrificată unui efect imediat? Mă simt rușinat s-o spun, așa gîndeam odată; dar cu cît am privit mai mult această extraordinară pictură, precum și alte opere ale lui Goya, cu atît mai limpede recunoșteam că mă înșelasem.

Se află expusă în camera de lîngă proiectele de tapiserii, în care, la prima vedere, pictorul pare că lucrează, cu neobișnuit talent, în maniera acceptată a picturii rococo. Sînt aici picnic-uri și umbrile de soare, și bălăci în aer liber, pe care le găsești în frescele lui Gian Domenico Tiepolo de la Villa Valmarana. Dar cînd le privești mai îndeaproape, atmosfera caldă a optimismului secolului al XVIII-lea se răcește încontestabil. Descoperi capete și gesturi de o intensitate maniacă, li căriri de pură răutate sau sinistră stupiditate. Patru femei se ocupă cu aruncarea în sus a unei marionete într-o pătură, o fermecătoare temă pentru Fragonard. Dar șchio-pătarea echivocă a palașel și voloșia vrăjitoarească a femeii din centru prevestesc de pe acum *Capriciile*.

Proiectele pentru tapiserii desvăluie o altă caracteristică a lui Goya: inegalabilul său dar în evocarea unei mișcări. Spusa atribuită atât lui Tintoretto cât și lui Delacroix, că dacă nu ești în stare să desenezi un om căzînd de la al treilea etaj, nu vei fi niciodată capabil să pictezi o mare compoziție, este în chip eminent adevărată pentru Goya. Și această putere de a concentra întreaga sa ființă fizică asupra unei frînturi de secundă s-a dezvoltat și datorită unui accident. În 1792 Goya a trecut printr-o boală gravă, care l-a lăsat complet surd: nu tare de ureche ca Reynolds, progresiv sîcîit de bîzîlături lăuntrice ale urechilor, ca Beethoven, ci surd tun. Gesturile și expresia facială, atunci cînd sînt percepute fără sunetul ce-l acompaniază, devin nefiresc de vii; este o experiență pe care fiecare o poate încerca oricînd, închizînd sunetul televizorului. Goya a încercat-o pentru tot restul vieții. Mulțimea de la Puerta del Sol era tăcută pentru el; el n-ar fi putut să audă explozia puștilor plutonului de execuție. Fiecare lucru trăit îi parvenea numai prin ochi.

Dar nu era o simplă rapidă cameră de luat vederi. El desena din memorie și cînd rememora o scenă, ea căpăta formă în ochiul minții sale ca o schemă de întuneric și lumină. În primele lui desene sumare aceste pete negre și albe rostesc ce au de spus mult înainte ca orice detaliu să fi fost definit. După boală, ceea ce au de spus e de cele mai multe ori înfiorător și dialogul luminii și întunericului devine în mod corespunzător sinistru. Chiar cînd nu se petrece nimic în mod particular alarmant, ca în planșa din *Caprichos* intitulată *Mala Noche* (Noapte rea), sîntem înflorați de forma unei eșarfe fluturătoare. Goya însuși nu pare să fi fost pe deplin conștient de ceea ce rostesc aceste umbre, pentru că notele explicative pe care le-a scris pe un exemplar din *Caprichos* sînt cu desăvîrșire generalități banale și dacă planșele n-ar fi făcut decît să ilustreze aceste texte, ele nu ne-ar fi înflorat deloc. În vreme ce sînt cu adevărat o serie de arhetipale coșmaruri.

Prima criză din viața lui Goya, a fost maladia din 1792; a doua oară avea să fie ocuparea Madridului de către armatele lui Napoleon în 1808. Goya se afla într-o poziție dificilă. Fusese favorabil revoluției, nu avea nici un motiv să nutrească gînduri înalte în privința regalilor săi stăpîni și dorea să-și mențină poziția de pictor oficial, oricine ar fi fost la putere; astfel că în primul moment își făcu relații printre invadatori. Însă curînd avea să cunoască ce înseamnă o armată de ocupație. La 2 mai spaniolii au dat semne de împotrivire. Are loc o mică încăierare la Puerta del Sol; cîțiva ofițeri traseră niște lovituri de tun pe o colină deasupra orașului. Murat porunci cavaleriei sale egiptene să secere mulțimile adunate și în noaptea următoare puse un pluton de execuție să împuște pe oricine s-ar fi dovedit suspect. A fost începutul unui șir de brutalități care se înlătură în mintea lui Goya și pe care avea să le dea la iveală în cea mai îngrozitoare evocare a războiului realizată vreodată prin oricare din mijloacele artistice.

Francezii aveau să fie în cele din urmă izgoniți, și în februarie 1814 Goya se adresează guvernului provizoriu socotînd momentul favorabil pentru « a perpetua prin penelul său cele mai notabile și eroice acțiuni ale glorioasei noastre insurecții



«Distrugerile războiului,» desen pentru
«Desastres de la guerra» pl. 30, 1810–1812,
Madrid, Prado

3 Mai 1808 în Madrid (detaliu) ►



B.I.L.A.

No se puede mirar («Nu se poate privi»)
Desastres, pl. 26, 1810—1812



împotriva Tiranului Europei. » Propunerea sa e acceptată și porni lucrul la evocarea episoadelor din 2 și 3 mai, Mamelucii intervenind la Puerta del Sol și plutonul de execuție din noaptea următoare. Amîndouă picturile sînt acum la Prado. Prima este o eroare artistică. Poate Goya n-a putut să alunge din memorie similarele compoziții ale lui Rubens: dar, oricare ar fi fost cauzele, fulgerarea de negru și alb nu s-a realizat; caii sînt statici, figurile pozează. Dar cealaltă este poate cea mai grandioasă pictură pe care a pictat-o vreodată.

Astfel, departe de a fi o înfrumusețată imagine imediată, *Trei Mai* a fost pictată ca o comandă la cinci ani după eveniment și este absolut sigur că Goya nu fusese martor ocular. Nu e amintirea unui anume episod, ci o necruțătoare reflecțiune asupra întregii naturi a puterii. Goya s-a născut în epoca Rașlunii și după maladia sa a fost obsedat de tot ce se poate întîmpla umanității cînd rașlunea pierde controlul. În *Trei Mai* el ne arată un aspect al iraționalului, predestinată brutalitate a oamenilor în uniformă. Printr-o trăsătură de geniu el a pus în contrast cumplita repetare a atitudinilor soldaților și linia de fier a carabinelor, cu neregularitatea fărâmițată a șintelor lor. Cînd privesc la plutonul de execuție, îmi amintesc că artiștii au simbolizat încă de la începuturile artei conformitatea neîndurătoare prin acest mod de repetare a elementelor figurative. O poți întîlni în arcașii de pe bassoreliefurile egiptene, în războinicii lui Assur-Nasir-Pal, în scuturile repetate ale uriașilor de pe tezaurul Siphnian de la Delfi. În toate aceste monumente, puterea este exprimată prin forme abstracte. Dar victimele puterii nu sînt abstracte. Ele sînt diforme și patetice ca niște saci vechi, grămădite ca niște animale. În fața plutonului de execuție al lui Murat, își acoperă ochii, sau își strîng mîinile în rugăciune. Iar în mijloc un bărbat cu o față întunecată, își aruncă brațele în lături, astfel că moartea sa este un fel de crucificare. Cămașa lui albă, desfăcută larg în fața ștevilor de pușcă, este fulgerul inspirației care a aprins întregul desen al pînzei . . .

De fapt scena este luminată de un felinar așezat pe pămînt, un cub de un alb crud în contrast cu forma zdrențuită a cămășii albe. Această concentrare a luminii venind de jos, dă senzația unei întîmplări pe o scenă, și clădirile pe cerul întunecos amintesc de un fundal. Și totuși pictura e departe de a fi teatrală, în sens de ireală, pentru că în niciun punct Goya n-a forțat sau n-a supraaccentuat vreun gest. Chiar intenționata repetare a mișcării soldaților nu este formală, cum ar fi fost în oficiala artă decorativă, și asprele forme ale coifurilor par să sugereze o slobozire neuniformă a focurilor.

Trei Mai este o operă de imaginație. Goya este tratat cîteodată drept un realist, dar dacă acest cuvînt poate însemna ceva, el înseamnă un om care pictează ceea ce poate vedea și numai ceea ce poate vedea. Datorită unei șanse curioase, există un fel de versiune a acestui picturi, realizată într-un desăvîrșit realism, *Execuția împăratului Maximilian*, a lui Manet. Manet a zeflemisit subiectele de acest gen: « Reconstituirea unei scene istorice ! Ce absurditate ! Quelle bonne plaisanterie ! ». Totuși tragicul sfîrșit al lui Maximilian a stîrnit simpatia sa, și imediat ce-a avut știri asupra

evenimentului, și-a procurat o imagine imprimată și a pornit să lucreze o pictură destinată Salonului din 1867. Nutrea o nestăvilită admirație față de Goya și cred că nu pot fi îndoieli rezonabile în privința faptului că văzuse *Trei Mai* la Prado, în depozit, în timpul scurtei sale călătorii din 1865 la Madrid; bărbatul din stînga, cu cămașă albă, duce asemănarea dincolo de coincidență. Dar cît de puțin a prins, sau, măcar, cît de puțin a încercat să emuleze sensul picturii lui Goya! Un eveniment istoric, pictat în acest plat și inexpressiv mod, într-adevăr devine lipsit de sens, cum Manet susținea că și este. Poate de aceea a tăiat versiunea de mari dimensiuni (a rămas studiul, mai redus), astfel încît fragmentul soldatului din dreapta examinîndu-și pușca, poate fi prețuit pentru ceea ce este, un admirabil studiu după model. Manet, care era de obicei conștient de ceea ce făcea, trebuie să-și fi dat seama că întorcînd fața acestei figuri de la focarul central al scenei, pierdea concentrarea dramatică ce însufleșea opera lui Goya. De ce a făcut-o? Oare amabila Indiferență a acestui carabinier este înțeleasă ca un fel de ironie? Mă îndoiesc. Mai probabil gîndea că poza era pictural pe deplin suficientă sieși.

Manet a fost un mare pictor, îmbinînd un ochi selectiv și o mîină dăruită, cu o admirabilă onestitate a intențiilor, dar era lipsit de conștiința umanității tragice. Este revelator faptul că ceea ce l-a mișcat a fost execuția unui împărat. Terminologia marxistă nu e familiară criticii mele, dar privind la pictura lui Manet, nu pot evita cuvîntul burghez. Ochiul său era liber, dar spiritul era dominat de valorile superioarei clase mijlocii a societății pariziene. Cîtă vreme Goya, în ciuda lungii sale slujbe la Curte, a rămas un revoluționar. El ura autoritatea sub toate formele ei: preoți, militari, birocrați, și știa că, atunci cînd li se va oferi prilejul, vor exploata pe cei fără ajutor și-i vor reprima prin forță. Acest sentiment de indignare dă energie simbolică omului în cămașă albă din pictura sa, vrednicului de milă trup căzut pe pămînt într-o baltă de sînge, și grupurilor de apropiate victime ce sînt împinse din întuneric spre bătaia puștilor.

Este prima mare pictură ce poate fi numită revoluționară, în toate sensurile cuvîntului — în stil, în subiect și în intenție, și s-ar cuveni să fie un model pentru pictura socialistă și revoluționară a zilelor noastre. Indignarea socială, din nefericire, ca orice altă emoție abstractă, nu generează în chip firesc artă, dar îmbinarea darurilor lui Goya ne-a demonstrat, că foarte rar, și acest lucru e posibil. Aproape toți ilustratorii care au tratat asemenea teme au fost ilustratori în primul rînd și apoi artiști. În loc de a fi în stare să dea sentimentelor încercate în fața unui eveniment puterea de a forma un corespunzător simbol pictural în spiritul lor, ei s-au străduit să reconstruiască evenimentele, așa cum erau evocate de mărturii, acordîndu-le cu posibilitățile picturale. Rezultatul era, inevitabil, o acumulare de formule. Dar în *Trei Mai* nici o singură trăsătură de penel n-a fost pusă după vreo formulă. În fiecare punct, clara fulgerare a ochiului lui Goya și răspunsul mîinii au făcut totuna cu indignarea lui *.

În românește de THEODOR ENESCU

* *Looking at Pictures* (Privind picturile), Londra, 1960

«Asta se numește Istoria...»

În Spania veacului al XVIII-lea, socialmente înapoiată și reacționară sub aspect politic, puținii intelectuali deschiși ideilor Iluminismului european (așa-numiții «liberali») nu reprezentau o forță politică, nu aveau de făcut altceva decât să trăiască, cu sfișietoare luciditate, tragedia unei națiuni în regres, în sinul unei Europe în progres. Goya se numără printre aceștia; pentru el Europa este ironia scînteietoare cu care Tiepolo celebra fastul decadenței venețiene, este critica socială a lui Hogarth. Teoria clasicistă introdusă în Spania de Mengs și optimismul à la Rousseau profestat de Gainsborough îi trezesc interesul, dar îl lasă sceptic.

Aflată pe culmile gloriei, arta spaniolă din prima jumătate a secolului al XVII-lea se canalizase în două direcții: prima, subordonată fanatismului religios, iraționalismului pur (El Greco), cealaltă, călăuzită de Inteligența limpede, de Ideea demnității morale și civice (Velazquez). Artă lui Velazquez, aflată sub semnul rațiunii, fusese un punct de plecare sau cel puțin un pronostic al Iluminismului, de care mai târziu, monarhia și clerul aveau să priveze Spania: rațiunea, pentru Goya, reprezintă doar exorcismul prin care evocă monștrii obscurantismului, superstiția lăcă opusă superstiției religioase.

În prima fază a operei lui Goya, culminînd prin gravurile cu titlul *Caprichos* (1799), rațiunea — *la razon*, — evocă din înconștient acel monstru al superstiției și al ignoranței pe care somnul rațiunii l-a generat. Nu este un vizionar, ca El Greco, Goya: el descrie acea *imagerie* a prejudecății și a fanatismului cu luciditate voluntaristă, dar fără ironia superioară a filosofului, ci cu vehemența sarcasmului. Structura discursului figurativ rămîne barocă, dar împinsă pînă la limitele dezagregării. Goya nu se hrănește cu iluzia sublimării, a mîntuirii, prin artă, a absurdului istoric și moral; el opune idealului de frumos teoretizat de Mengs, realitatea urîtului. Extazului lui El Greco i se substituie imaginea răvășită a coșmarului: *le cauchemar* despre care avea să vorbească Baudelaire. Artistul, martor al timpului său, nu poate fi învinuit dacă propria-i mărturie pledează împotriva acestuia: barocismul exasperat pe care Goya îl opune inițial clasicismului lui Mengs apoi clasicismului lui David nu reprezintă o alegere liberă ci una forțată și negativă. Pentru a aparține propriului timp, artistul trebuie să l se împotrivescă: de aceea Goya, care într-o Europă dominată integral de neoclasicism, pare o monstruoasă excepție, reprezintă adevărata rădăcină a romantismului istoric. Rațiunea divinizată de revoluție sosea

în Spania, dar târziu, odată cu baionetele franceze, servind doar la înlocuirea despotismului burbonic și clerical cu un despotism laic: o farsă în plină tragedie. Este momentul în care Goya se alătură « națiunii » spaniole: un nou pas către romantismul istoric. Acesta va lua naștere cu adevărat, un deceniu mai târziu, prin falimentul universalismului napoleonian; pentru Goya însă, Napoleon n-a fost nici erou nici geniu, a fost poate un alt mit, o altă superstiție, și atât. Astfel el anticipă deopotrivă vocația realistă a romantismului, dar realismul său nu este o copie a realității, este doar ceea ce rămîne după falimentul unei ideologii. Nu numai marii romantici, ca Delacroix, ci și marii realști, ca Géricault, Daumier, Courbet aveau să aibă multe de învățat de la Goya (care și-a petrecut ultimii ani ai vieții în Franța, la Bordeaux). Negînd ideologia, Goya neagă deopotrivă istoria, care pentru el reprezintă o ideologie a trecutului, vreme ce reprezintă lumea așa cum se vrea ca să fi fost. Pînă și natura, de îndată ce se prezintă simțurilor, devine ideologie: realitatea așa cum este dorită să fie. Realismul autentic este ca atare antinaturalist. Adevăratul realism constă în a extrage tot ceea ce se află înăuntru, fără a ascunde, fără a alege nimic: este tocmai ceea ce Goya realizează în mărturisirea sa generală, în picturile murale de la *Quinta del Sordo* (1820—1822), locuința sa de lîngă Madrid. Se înconjoară de fantasmă pentru că se hrănește cu ele, pentru că ele sînt unica, adevărata realitate: un omagiu lui Calderon din *Viața e ca un vis*, dar în același timp o dovadă că nu există antiteză ci identitate între Goya vizionarul și Goya realistul.

Los fusillamientos (1808) este un tablou realist; vorbește despre reprimarea nemiloasă a mișcărilor anti-franceze din luna mai, așa cum ar vorbi în zilele noastre un fotoreportaj despre atrocitățile din Vietnam. Soldații nu au chip, sînt marionete în uniformă, simbolurile unei ordini care este de fapt violență și moarte (Tema va fi reluată de Picasso în *Masacru în Coreea*). Imaginea patrioților care mor nu emană eroism, nici măcar în sensul clasicist pe care David îl dădea termenului, emană doar fanatism și teroare. Istoria ca măcel, ca dezastru (aparțin acestui moment gravurile cu titlul *Desastros de la guerra*). Scena masacrului este luminată de haloul galben al unei enorme lanterne cubice: iată « lumina istoriei » împrejmuțată de întunericul unei nopți ca oricare alta iar în fundal se află orașul cu locuitorii care dorm în patul lor.

Cînd David îl pictează pe Marat, dezordinea produsă de cele întîmplate — agresiunea, agonია, moartea — fusese deja înlăturată; crima nu se descoperise încă, dar istoria începuse iar Marat se întruchipase deja într-o statuie. În tabloul lui Goya nimic nu se împlinește, nimic nu devine istorie; personajul « liberal » schițează un frumos gest eroic, călugărul își caută o ultimă rugăciune, dar mai presus decît toți este teroarea. Ideea pentru care ei mor s-a destrămat, rămîne, singură, moartea fizică. Peste o clipă oamenii aceștia vii vor fi asemeni celorlalți, căzuți cu o clipă mai devreme, care zac aproape descompuși în groaznica mocirlă de noroi și sînge. În răstimp, orașul doarme. Aceasta se numește istoria.

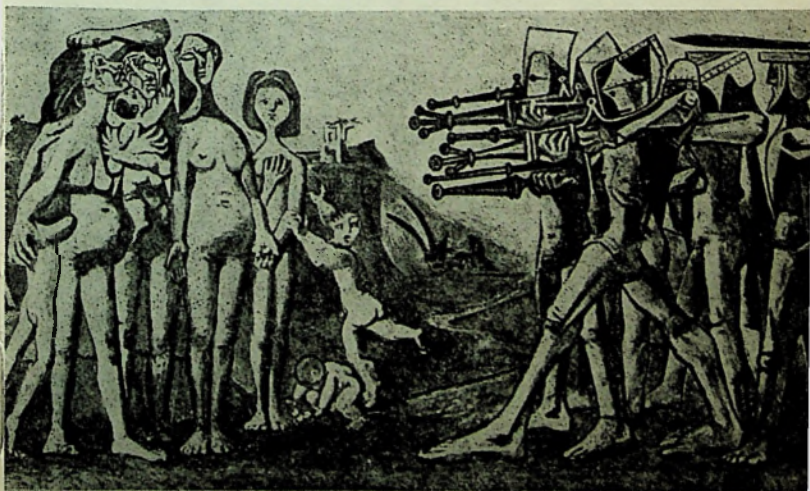
Cumplita imagine descrisă mai sus a fost concepută în același timp în care Ingres picta *La baigneuse de Valpinçon*, iar Canova o înfățișa goală pe Paolina Bonaparte. Nu e deajuns să spunem că, în perspectiva disperată a lui Goya, după cum nu-și poate afla locul natura și istoria tot astfel nu-și află locul nici frumosul. Atunci cînd zugrăvește scena unei execuții fără a se complăce în observarea efectelor frumoase de lumină și culoare, o face nu din scrupule morale. Vrea să realizeze opusul a ceea ce face David atunci cînd transformă în statue un mort asasinat: să prezinte o

realitate greu de suportat, care ne silește să ne acoperim privirile, să o vrem cât mai repede consumată. Este o imagine care poartă în sine o scadență imediată; peste o clipă ea va fi și mai disperantă. Iar prin această raportare a imaginii la scurt-timea, la caracterul tranzitoriu al timpului, Goya se vedește deopotrivă un romantic: imaginea arde ca un foc de paie. Viața e un vis, iar moartea nu este veghe, este somn fără vise. Pictura lui Goya este încă barocă, dar un baroc răsturnat; este imaginație, dar imaginație răvășită, disperantă. Goya este antiteza lui David și poate, ca artist, mai mare decât acesta: aici se află și limitele sale. Zugrăvește cu mare pompă familia regelui, dar lasă să răzbată din chipuri, pentru că știe să le surprindă, prostia și depravarea. Pictează o femeie frumoasă, dar el singur știe să vadă în farmecul ei erotic semnele apropiatei decăderi. El împreună cu puținii «liberali», care asemenea lui rămân la marginile vieții, își află consolarea în sarcasm. David nutrea cultul *frumosului*; admira antichitatea; dar în 1793, ca deputat al Convenției, vota condamnarea regelui. Iată Istoria, pe reversul medaliei.

(În *L'arte moderna 1770—1970*)

În românește de ANDREIA ROMAN

PICASSO: Masacrele din Coreea



GOYA

și

sufletul

contemporan

« Mare colos adormit », Desen 1824—28,
(distrus).





GOYA și sufletul contemporan

Argument pentru o antologie

În 1885, o revistă ilustrată de mare circulație, *La Ilustracion Española y Americana* publica o compoziție grafică de José Llovera, intitulată *Goya și timpul său*. Era un elocvent omagiu național: chipul bătrînului artist, mai curînd bonom, deși cu o grimasă ușor sceptică a gurii, este înconjurat de numeroase imagini din lumea picturii sale care era însăși cea a sufletului spaniol bîntuit de ancestrale vedenii, și, în același timp, însăși viața și istoria Spaniei de-a-lungul a șase decenii cutremurate de tensiune socială și de violența evenimentelor. Întîlnim aici mulțimea vrăjitoarească și monstruoasă, spectrele superstițiilor terifiante din *Caprichos*, și îngerii-fetișcane dănțuitoare din frescele de la San'Antonio, și, bineînțeles, și *Maja vestida* și torerii, și scenele stranii de carnaval, și execuțiile din *Tres de Mayo*, și figurile liberalilor revoluționari, și tagma *manolelor* și actrițelor. Compendiul pitoresc al lui Llovera sintetiza o imagine a personalității lui Goya pe care o perpetuase literatura romantică și realistă, de la Théophile Gautier pînă la Blasco Ibañez, și care, cu tot exotismul ei exterior, cu inerentele ei falsificări retorice, rămîne totuși solidară, într-un sens, cu personalitatea marelui spaniol: căci este un adevăr indiscutabil că opera sa e profund înrădăcinată în locul și timpul care au germinat și au nutrit arborescenta, viguroasă ei creștere.

Cu asemenea imagine « romantică » a lui Goya se pot conecta și două direcții vitale ale criticii operei sale. Este în primul rînd direcția ce s-a afirmat în deceniile V și VI — cu unele precedente în deceniul al IV-lea — și care a situat pe artist în tradiția democratică europeană din jurul lui 1800, văzînd în el un spirit luptător inspirat de aspirațiile populare, și un exponent — alături de mințile luminate ale secolului al XVIII-lea — al tendințelor de emancipare individuală și socială, de libertate și de ridicare a mulțimii ce trăise pînă atunci în zona umbrită și mută

a istoriei. Această direcție modernă a criticii lui Goya e ilustrată în primul rând de un eminent reprezentant al istoriei de artă de orientare marxistă, F. D. Klingender, cu un studiu din 1938 (*Realism și fantezie în arta lui Goya*) și cu un volum din 1948 (*Goya în tradiția democratică*), ce a avut un mare ecou la vremea apariției sale și pe care îl vom avea desigur în curînd și în versiune românească. În aceeași sferă de interpretare se situează cărțile cercetătoarei sovietice I. M. Levina din 1950 și 1953 (*Goya și revoluția spaniolă 1820—23*) și unele contribuții mai recente, bazate pe investigații istorice realizate între timp asupra epocii Luminilor în Spania, cum sînt studiul special al lui Hubert Damisch din 1963, «L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières» sau volumul americanului Gwyn A. Williams, *Goya and the impossible revolution* din 1976, care nu neglijează conflictul interior al atitudinii democratice a lui Goya, acesta revelîndu-se în ultimă instanță pesimist în privința unei posibile schimbări, opera sa inspirată de chinuitoarele întrebări asupra omului și viitorului său social apărînd ca «iconografia unei necesare, dar imposibile revoluții».

În imaginea personalității lui Goya, formată și transmisă de romantism, au intrat, perpetuate cu obstinație, însușindu-se chiar în lucrările criticilor de artă, numeroase elemente fictive ce au întreținut o adevărată legendă a lui Goya — în mai multe planuri: și în cel pur biografic, și în cel al relațiilor istorice, și în cel al comportamentului artistic. În ultimele trei decenii, s-a întreprins o severă critică a izvoarelor în studiul lungii perioade a creației lui Goya și al întregului ei context istoric și cultural. Datorită unor eminente istorici de artă spanioli ca V. Sambreicio, E. Lafuente-Ferrari, F. J. Sanchez-Canton, José Gudiol și, mai ales José Lopez-Rey sau unor hispaniști străini ca Edith Helman, E. du Gué Trapier, Tomàs și Enriqueta Harris, Eleonor Sayre, Pierre Gassier, Jutta Held, G. Levitin și Nigel Glendinning — posedăm astăzi o cunoaștere solidă, ce promite să progreseze metodic, a vieții și operei lui Goya, a implicațiilor iconografice complexe ale operelor sale, a contingențelor culturale și literare ce le pot lumina, a subtilelor sale procedee tehnice.

Toate aceste noi, substanțiale contribuții la cunoașterea lui Goya — situînd omul și opera în riguroasa realitate istorică — nu au diminuat însă deloc dimensiunea lor grandioasă, «romantică», nici fascinația misterioasă, pe care din totdeauna au exercitat-o asupra imaginației și minții. Eseiștii și literații au continuat să fie captați de puternicele sugestii și inspirații pe care le generează orice întîlnire cu geniul goyesc¹. N-a încetat de aceea să rămînă actuală remarca lui Ortega

¹ Nigel Glendinning în recentul său volum, din 1977, *Goya and his critics* (exemplară istorie a «fortunii» lui Goya) — consacră un lung epilog producțiilor poetice și artistice, nuvelistice, teatrale și cinematografice provocate de «fenomenul» Goya. Observăm că ultimele decenii au fost destul de fecunde, ilustrate fiind de literați ca Feuchtwanger, Rafael Alberti sau Voznesenski, autori dramatici și cinești ca Buero Vallejo sau Buñuel. Cu greu s-a putut renunța la vechile episoade romanești atribuite de fantezia foiletonistă romantică biografiei lui Goya. Cum e de pildă cazul relațiilor erotice cu ducesa de Alba, în jurul cărora speculațiile imaginative aveau să cunoască recent o exaltare asemeni celei de altădată, incitate de descoperirea, în urma restaurării, a întregii inscripții, situate la picioarele modelului, în portretul de mărime naturală al ducesei în costum de manola de la Hispanic Society of America: *sólo Goya* (numai Goya). Superbul tablou are oarecare

y Gasset de acum mai bine de treizeci de ani: « Dacă există un pictor în univers care să aibă sex-appeal pentru toate speciile imaginabile de autori de cărți, acesta se cheamă, neîndoielnic, Goya. Ansamblul operei sale produce un efect alcoolic nemaipomenit, înaripează pe cel mai ascetic intelectual. »

În anul în care José Llovera sintetiza în imaginea sa exotica viziune romantică asupra lui Goya, apărea și seria de litografii a lui Odilon Redon, *Hommage à Goya*. Erau anii în care opera lui Goya începea să fie interpretată în sensul trăirii psihice interioare a unei noi generații de artiști care porneau — încă nededusit desigur — să deceleze în imaginația dominantă a operei goyești vestirea unui sentiment lacerant ce va invada treptat și va domina conștiința artistică viitoare. Théodore de Wyzewa putea scrie în 1892: « ...sentimentele lui Goya ne seduc prin calitățile lor morbide și stranii, care sînt cu totul originale și care fac din Goya un om al timpurilor noastre ». Romanticii fuseseră atrași de Goya prin dimensiunea fantastică a operei lui, prin gustul pentru oroare, pentru monstruos și straniu — care a constituit o latură esențială a poeticii lor, cum a demonstrat Mario Praz în faimoasa lui carte *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Dar într-adevăr a constituit numai o fațetă a acestei viziuni ce a tins spre cuprinderea integrală a umanului, în care și « inumanul e omenesc » cum afirma odată, turburător, însuși Goethe. Dar cu Goya se întâmplă altceva. Cu ascuțimea inegalabilă a inteligenței sale critice, Baudelaire oferea prima înțelegere profundă a artei lui Goya, într-o formulă memorabilă pe care am ales-o ca exergă augustă a acestei antologii. Nu numai respingea cu hotărîre orice confuzie alienantă, chiar moralizatoare, în considerarea artei marelui spaniol, confruntînd-o de pildă, în implicațiile ei anti-monahale, cu caricaturile unui Charlet: « ...il n'aime pas les moines, car il les a fait bien laids; mais qu'ils sont beaux dans leurs laideur et triomphants dans leur crasse et leur crapule monacales ! Ici l'art domine, l'art purificateur comme le feu; ... ici de superbes dessins, là un prêche voltairien ». Dar în definiția pe care o da metodei creatoare goyești, era implicată recunoașterea unei trăsături cu totul particulare lui Goya: puterea imaginației de a impune o natură coerentă în monstruozitatea ei printr-o înălțare din contingent a semnificației, care angajează astfel un destin transcendent. Desigur intuiția spiritului vizionar al marelui poet (prezentă și în inspirația fundamentală

atingere cu noi: deoarece s-ar fi putut să-l avem azi în Muzeul de Artă din capitala noastră, alături de celelalte picturi ale școlii spaniole ce provin din colecția Bamberg, dacă, în momentul achiziționării respectivei colecții, domnitorul Carol nu l-ar fi refuzat, cum arată scrisoarea sa din 1879 către consulul colecționar: « ...tabloul de Goya se poate bucura de o incontestabilă celebritate dar mă lipsesc de el bucuros; ar fi fost mai interesant să am una din compozițiile sale satirice ». Tabloul a făcut parte (la fel ca și cele ale lui El Greco) din faimosul « Musée espagnol » al lui Louis Philippe d'Orléans, expus între 1838 și 1853 la Louvre. Carol de Hohenzollern a sesizat desigur ambiguitatea insinuantă a portretului pe care Michelet îl descria astfel în 1839, cînd îl întîlnia la Louvre: « une moderne dame espagnolle, élégamment belle, rûne et grue à la fois ». (Din colecția Louis Philippe, prin încă trei colecții tabloul ajungea în colecția Bamberg, pentru ca apoi, refuzat de Carol I, să treacă prin alte trei colecții spre a rămîne în cea a Societății hispanice americane). De remarcat în fraza de refuz că la acea dată gloria lui Goya (întreținută mai ales de critica și literatura franceză) era unanim recunoscută, perpetuîndu-se de la romantici (care cunoscuseră îndeosebi *Los Caprichos*) reputația sa de « satiric ».



« Disparate sărac. » Acuaforte (detaliu)

a poeziei sale *Les Phares*, unde o strofă e închinată lui Goya), a rămas unică și izolată și de-abia de la sfârșitul secolului și mai ales de la începutul celui următor, critica de artă confruntată cu noua sensibilitate artistică ce se afirmase odată cu generațiile expresioniste și cu cele prevestind suprarealismul, era în măsură să înțeleagă grava dimensiune istorică a artei lui Goya și, cu timpul, semnificația majoră a inspirației sale singulare. Semnificație majoră ce devenea cu timpul o teribilă, incisivă paradigmă a faliilor produse în conștiința umană de evoluția spiritului modern, ruptură angoasantă pricinuită de întrebarea fără răspuns: « Cum e posibil răul, cum e posibilă suferința? », din care literatura occidentală a ultimelor decenii a făcut cu exacerbată obsesie centrul inspirației sale.

De la un moment dat « imaginația mortificată » a lui Goya, « de privesc nenorocirilor lui » — cum scria la timpul marelui crize ce schimba hotărât drumul artei sale, dominat de-acum înainte, de autoritatea crudelor meditații personale — păruse a pune văzului său un impenetrabil zăbranic (într-adevăr « mortificant », adică, suind pînă la etymon, « purtător de întunecare al morții ») care i-a interzis accesul la fața de lumină a lumii. Chiar cînd rareori o fugitivă licărare mai pătrundea pînă la el, precaritatea ei se impunea atît de dureros încît contorsiona parcă malefic viziunea. Ochiul său atunci trebuie să fi apărut monstruos dilatat de oroare în orbita sa și-și va fi pierdut acea esență solară pe care i-o atribuia Goethe (« sonnenhaft ! »), invadat acum de lagunele opace ale întunericului naturii umane: este acesta chiar portretul imaginar al lui Goya pe care ni-l oferă un artist contemporan — tot un conațional, Antonio Saura. Opuîndu-l imaginii celuilalt conațional, de la sfârșitul secolului trecut, putem măsura radicala mutație ce-a operat profund în facultatea perceptivă a conștiinței artistice, prin elecție, prima purtătoare a semnelor vremii.

Antologia pe care o propunem încearcă să urmărească drumul ascendent al acestei noi interpretări a artei lui Goya ca un simbol al destinului modern al omului. Era firesc să pornim de la istorici de artă înclinați spre speculații teoretice asupra « spiritului vremii », asupra mutațiilor intervenite în « concepția despre lume », cum era Max Dvořák, eminent reprezentant al unei direcții noi, « filosofice » a școlii vieneze, accentuînd o latură a concepției interpretative a lui Riegl, și în afară de sugestii din Dilthey, implicînd în procesul elaborării, o vastă cultură literară (de Dvořák însuși subliniată odată ca instrument predilect, caracteristic, al școlii vieneze de istoria artei); urmărind apoi spiritul acestei direcții a școlii vieneze într-un studiu al unui mare maestru al analizei formale, cum era Theodor Hetzer, studiul cel mai complet asupra semnificației istorice a lui Goya — liminar considerat de autor ca un pictor indiscutabil de mărimea celor din trecut — și asupra mutației de viziune a lumii ce se exprima dintru început în elementele stilistice spontane ale formelor sale. Nu știm dacă Ortega y Gasset va fi cunoscut studiul lui Hetzer, dar desigur l-ar fi salutat pentru a fi folosit acea metodă pe care o recomandă ca cea mai adecvată investigării artei lui Goya, în secțiunea eseului său, intitulată « *Pinceladas son intenciones* » (« Trăsăturile de pensulă sînt intenții ») și în care întîlnim afirmații ce merg în sensul celor ale lui Hetzer,

ca acestea: « E la el o serenă distanțare a insulul său, inclusiv a insului său artistic, față de temă... Le pictează tocmai *fiindcă* sînt teme umane negative. Absența de simpatie umană față de fapăturile pe care le pictează este *chiar una din cauzele stilului său* (s.n) ... În Goya izbucnește deodată, iar în pictură, pentru întâia oară, romantismul, cu caracterul său de erupție convulsivă, răvășit de misterioase și « demonice » forțe pe care omul le ascunde în subteranele ființei sale »¹). Ultima frază constituie însă una din tezele eseului unui alt reprezentant al ultimei generații vieneze, Hans Sedlmayr (critic prețuit de Blaga). Cartea sa, *Pierderea centrului* (Verlust der Mitte) — ale cărei idei fuseseră schițate în anii '30 — apărea în 1948, cu un subtitlu (« Arta plastică a secolelor 19 și 20 ca simptom și simbol al vremii »), ce indica demersul eseurilor ce-o alcătuiesc. Autorul consideră arta acestor secole ca expresie totală a unei dezagregări sufletești ce survenea în urma pierderii conștiinței unui centru spiritual. Dezagregare sufletească ce implică însăși alienarea de uman, de adevărata esență a umanului, cum vestește însăși citatul din Pascal pe care îl alegea ca motto al cărții: « A pierde centrul, înseamnă a pierde umanitatea »²), în vreme ce un alt « motto » al ultimei părți, de data asta un citat din Goethe, sancționează grava semnificație a unei asemenea frustrări: « ...und was die Mitte bringt, ist offenbar das, was zu Ende bleibt und anfangs war » (« ...și ce aduce centrul este evident ceea ce rămîne la sfîrșit și era la început »). Pentru a ilustra diverse aspecte ale răului spiritual din lumea modernă, autorul alegea ca exemplari, patru pictori ai secolului trecut: în primul rînd Goya, stăpînit de demonic; C. D. Friedrich (der verlassene Mensch — omul părăsit); Daumier (der entstellte Mensch — omul desfigurat); și Cézanne (das reine Sehen — văzul pur). Desigur, ca în orice caz de demonstrare a unei teze, argumentele — mai ales cînd comportă complexitatea unei mari personalități artistice — sînt supuse unei simplificări, unei reducții unilaterale. La Goya sînt accentuate astfel cu putere numai unele fețe ale picturii sale — dar nu e mai puțin adevărat — (și observații similare întîlnim și la alți comentatori) — acestea sînt dătătoare de măsură. În ce privește sentimentul alarmant al pierderii unui « centru » care să guverneze o totalizatoare viziune a lumii, condiție a unei interioare armonii a spiritului — acest sentiment îl putem întîlni și la alți gînditori contemporani: spre a ne lîmța la cîmpul nostru imediat — istoria artei — îl vom aminti în acest sens pe Panofsky, care într-un « eseu de synopsis istoric » denunța « vidul psihologic » lăsat în urmă de acțiunea de fărîmîtare a viziunii asupra universului ce se desfășurase treptat începînd din secolul al XVII-lea.

În fața artei lui Goya, poezii, aceste voci imediate ale sufletului unei epoci, trebuiau să-și aducă mărturia lor edificatoare. Cu atît mai edificatoare cu cît o puteau exprima sub forma discursivă a eseului, cu acea subtilă, penetrantă ascu-

¹ José Ortega y Gasset. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Trad. rom. (Velázquez — Goya) de Dan Munteanu. Prefața de Andrei Ionescu. Ed. Meridiane, 1974.

² În treacăt fie spus, interpretare forțată a sensului afirmației lui Pascal, care vrea să spună altceva: « C'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu », conținînd astfel: « La grandeur de l'âme humaine consiste à savoir s'y tenir ». (Pensées, 378)

țime a analizei, și în același timp cu forța sintetică, memorabil lapidară a limbajului lor inspirat, cum e cazul cu eseurile lui Malraux și Huxley. Nigel Glendinning, recentul istoric al «fortunei» critice a lui Goya, recunoștea, scoțînd în evidență pasaje semnificative din eseuul lui Malraux, că «nici un scriitor n-a pătruns în zona întunecată a lui Goya în așa fel încît să facă pe cititor să participe atît de mult. Malraux ne face să simțim ceea ce alții, folosind o metodă psihologică, nu reușesc decît să explice». Aceasta fără îndoială pentru că în Goya¹ marele scriitor afla un spirit fratern, împărtășind aceleași angoase ale unor întrebări chinuitoare. Am putea defini *Saturn-Eseu despre Goya* așa cum definea Leymarie *Les Voix du silence*, «un extraordinaire poème en prose». Chiar dacă logica și istoria nu sînt de partea lui Malraux totdeauna, lucru pe care E. H. Gombrich l-a demonstrat odată cu oarecare acrimonie, tot așa cum acesta releva, meritul său incomparabil este și aici de a ne conduce spre miezul înțelegerii prin pasiune și retorică înaltă investite într-o parabolă sublimă a propriei sale lupte cu demonul disperării.

Cu eseuul lui Aldous Huxley, lucrurile stau altfel. Curiosul spirit enciclopedic al scriitorului englez (mărturisise odată că enciclopediile sînt lectura lui preferată, fascinantă) — s-a oprit deseori cu perieție asupra artei. Și ascuțimea investigațoare a minții sale l-a făcut nu odată să pună în lumină aspecte esențiale ce scăpaseră criticii și erudiților. Lionello Venturi recunoștea astfel că interpretarea critică modernă a stilului lui Caravaggio își avea punctul de pornire nu în eforturile unui deceniu de studii de istoria artei, ci într-un vechi roman al lui Huxley — *Crome Yellow*, din 1921 — în care autorul explică dintr-un punct de vedere cubist, modul simplificat, formalizat în care natura era reprezentată de Caravaggio.² Eseul despre Goya a fost scris în 1943 ca prefață la un album al gravurilor pictorului. Dar mai de mult trebuia să-i fi fost familiar timbrul particular al artei lui Goya, căci un desen și o pictură îi inspiraseră două poezii ce denotă o pătrunzătoare și necruțătoare intuiție a crudității lui. E interesant de observat în poemul inspirat de *Atacul diligenței* (tablou întîlnit poate de poet în expoziția madrilenă a centenarului din 1928) cum viziunea brutală din pictura lui Goya transpare prin cea a unei imagini din același secol al XVIII-lea a aceluiași peisaj, însă idilică, asemeni celei a unui Lancret sau Watteau.

În viziunea distanțată a unei idilice scene populare unanime, versurile lui Huxley, cu elegantă ironie, dar și cu o sugestie de primitiv ritual cosmic, descifrează, prin cruzimea viziunii goyești, adevărata, mizerabila condiție damnată, cea a violenței

¹ Malraux a început să scrie despre Goya la momentul important al descoperirii și cunoașterii mai largi a carnetelor de desene, ce constituiau un adevărat turburător «jurnal intim» al oarelor de neagră umoare ale pictorului.

² Lionello Venturi, *Four steps toward Modern Art*, Columbia Univ. Press, 1956, p. 24.

«Aún aprendo» («Încă învăț»). Desen
Albumul din Bordeaux, 1828. ►



și nebuniei, nedespărțită de orice apariție a omului. Și e parcă aici un ecou dintr-o mai veche interpretare poetică pe care Baudelaire, într-o strofă din *Les Phares*, o dă viziunii aceluiași sublim pictor idilic al secolului al XVIII-lea, a cărui disimulată tristețe romantică începeau atunci s-o deslușească. Poetul vedea rotitoare « fêtes galantes » ale lui Watteau guvernate, nu atât de melancolie, cât de un sentiment al aceleiași dureroase condiții a destinului uman, lăsând în urmă neîntreruptul plîns arzător ce se simte, immanentă substanță, în profunzimea viziunii tuturor marilor artiști (« cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge ») spre a fi depus în pragul eternității, ca « cea mai înaltă mărturie, ce-o putem aduce, a demnității noastre:

*Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant.*

O anumită distanțare se poate simți în eseu lui Huxley despre Goya — și aceasta a dat multora din observații luciditatea acută a adevărilor esențiale. Sînt implicate aici desigur și preocupările de atunci ale scriitorului, ce mergeau în sensul unor meditații morale și spirituale, urmărind după 1931, anul apariției romanului său *Brave New World* (cum se știe, o satiră necruțătoare a lumii moderne tehnocratic orientate), înglobarea umanismului (de fapt o filozofică *Aufhebung* a lui) într-o viziune totalizatoare, unificatoare, a universului. Eseul despre Goya e contemporan cu unele din cele mai substanțiale eseuri consacrate de Huxley artei, ca cele despre *Închisorile* lui Piranesi, despre El Greco sau sculptura funerară barocă. Dar e contemporan și cu un lung eseu, *Variații asupra unui filosof* — analiza jurnalelor lui Maine de Biran — în care spiritul disociativ al scriitorului urmărește cu vădită participare tribulațiile unei inteligențe speculative, ale unei structuri mentale științifice și agnostice în aflarea nemijlocitei experiențe totalizatoare a sinelui. Tot atunci, în prefața unei noi ediții a cărții *Brave New World*, formula ultima sa concepție (ce va fi ilustrată și de viziunea luminoasă a celui din urmă roman, *Island*) asupra a ceea ce trebuia să constituie « the man's Final End »: « o inteligență și conștiință urmărind a unificatorei conștiințe a immanentului Logos ». Înțelegem astfel cum interpretarea atât de dreaptă pe care o da artei lui Goya, revelînd aspectele ei semnificative, se datora investiției unei personale meditații morale ce făcea ca ea să fie guvernată de preluinara definire a pictorului drept tipul perfect al omului căruia i-a fost hărăzit să cunoască numai tristețea, și nu sfîrșitul tristeții (« only the sorrow and not the ending of sorrow »).

Trei decenii ne despart de eseurile lui Sedlmayr, Huxley și Malraux, ce rotunjesc semnificativ ciclul unei orientări a interpretării artei lui Goya, a celei care îl descifra ca un simbol al destinului străbătut de sufletul omului modern. O întrebare e firesc să ne-o punem acum și anume: o astfel de interpretare mai poate

fi considerată astăzi legitimă? Cu alte cuvinte, reacția privitorului de azi al artei lui Goya regăsește accente ale aceleiași sensibilități receptive? În 1964 și în 1970 spiritul contemporan a avut prilejul, datorită a două importante expoziții la Londra și Paris — să se confrunte din nou cu arta lui Goya. Parcurgînd ultima expoziție, un critic de artă, Fred Licht, autor al unei excelente antologii a criticii moderne a lui Goya apărute în Statele Unite, *Goya in Perspective*, încredința unui lung

« *Fiero monstro* » (« Monstru crud »)
Desastres, pl. 81, 1820



Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être; en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer; tant l'art est à la fois transcendent et naturel.

1857

BAUDELAIRE





Nicolson — vom părăsi expoziția cu nezdruccinata convingere că aici se află artistul suprem al epocii sale ». Și nu neglija să releve cum la contemplarea fiecărei opere a lui Goya, « the experience is shattering » (experiența zdruncină nervii). Perceperea lui Goya continuă a fi surprinzătoare, cu reverberații enigmatice : « Chiar dacă înțeles din capul locului, notase Ortega y Gasset, ceea ce se înțelege din Goya va fi totdeauna, dintr-o rațiune sau alta, o enigmă ». Apariția picturii lui Goya, generează și azi, după atîta experiență a formelor suprarealiste, șocul straniului : « Așa cum copilului la prima lui vizită la Zoo — încheia cu humor criticul englez — nu-i vine să-și creadă ochilor văzînd girafa, la fel Goya apare oricui incredibil » (« Like the child on its first visit to the Zoo disbelieving the giraffe, one just cannot believe Goya ») Comentatorul asiduu al expozițiilor de artă modernă, de la aceiași revistă, un critic cu o lungă experiență și subtilă pătrundere a spiritului, Keith Roberts, parcurgînd expoziția de gravuri, nota de la început semnele autoritare ale prezenței geniului și descoperia pe artist dotat cu « acel suprem simț al tragicului ce lipsește atît de evident unui Delacroix ». Însă contemplînd *Deszatrele războiului*, mărturisea o reacție retractilă : Goya putea să urască teribil (« was a great hater . . . »), dar nu viza numai opresiunea și cruzimea, ci și absurditățile și comunele slăbiciuni ale firii umane. Multe din viziunile sale, deși istoric explicabile, par lipsite de caritate (« singularly lacking in charity »). « În ochii lui Michelangelo, împușcării ar avea un alt accent decît vrăjitoarele » nu se putuse opri a remarca deltminteri și Malraux. Explicația se subînțelege : tragicul lui Michelangelo se proiecta pe o ordine eternă a spiritului ; la Goya, pe întunericul terifiant al haosului. Bineînțeles, pe un critic de la o revistă ca *The Burlington Magazine*, care prin Roger Fry și cercul de la Bloomsbury (din care făceau parte între alții și Virginia Woolf și Dav. Garnett, frecventat de un J. Middleton Murry) se situa în cea mai modernă tradiție a literelor engleze — nu-l putem bănuî a se referi mental, cînd vorbea de « lack of charity » la virtutea proclamată de « sentimentalismul detracat, lipicios » (cum îl califică odată Huxley) al unui Dickens. Referința subînțeleasă în acest caz e mai curînd Dostoievski, în care grotescul, scrișnirea dementă, monstruosul (să ne amintim numai de o scenă ca moartea micuțului Iliușa din *Frații Karamazov*) sînt transfigurate de o misterioasă atingere de lumină, « înalta bunătate pîrînd a opera prin el, ca să descopere sublimul pînă și în ignobil ».

Să ne amintim de zona pe care Huxley o nega idiomului artistic particular al lui Goya — celui idiom pe care Ortega y Gasset îl considera chiar dictat « de absența simpatiei umane față de ființele pe care le pictează » : « anume lucruri nu pot fi niciodată exprimate prin el — lucruri pe care Rembrandt, de pildă, era în stare să le spună » . . .

Să fie aici, în această lucidă veghe a cugetului, confruntată cu demonia geniului, un semn vestind o năzuință a spiritului contemporan spre alt orizont ? O așteptare a unui Malraux al lui Rembrandt ?



◀ «*Si es delincuente que muera presto*» («Dacă e criminal, mai bine să moară repede»)
Acuaforte, 1823, Seria *Osîndiții*, Madrid, Prado.

«*La seguridad de un reo no exige tormento*»
(«Paza unui vinovat nu implică tortură»)
Acuaforte., seria *Osîndiții*.



«*Tan bárbara la seguridad cómo el delito*»
(«Paza tot atît de barbară ca și crima»)
Acuaforte, seria *Osîndiții*.





Caridad (Detaliu cu presupus autoportret).
Desastres, pl. 27.

◀◀ « *Atropos sau Parcele* » (« *Picturile negre* »)
1820–23, Madrid, Prado (detaliu)

eseu impresiile parcurgerii expoziției; la tot pasul, reflecțiile sale evocă pe cele întâlnite în antologia de față. E de ajuns să le citim pe cele referitoare la « picturile negre »: « De acum înainte, obscuritatea devine o formă autonomă, impregnând fiecare acțiune, fiecare demers al omului. « *Picturile negre* » nu sînt decît transcripția cea mai condensată, lăsată de Goya, a condiției anarhice care este cea a umanității moderne ». Este limpede că Goya continuă să suscite același introspecție negativă în spiritul omului modern.

Expozițiile londoneze din 1964 confirmau șocul totdeauna provocat în privitor de modernitatea absolută, radicală, a artei lui Goya. « Oricîtă admirație am nutri față de David și de Turner — remarca în editorialul venerabilei reviste de istoria artei *The Burlington Magazine*, unul din eminenții istorici de artă englezi, Benedict

« Bárbaros » (« Barbari ! ») Acuaforte, Desastres. pl. 38.



O cronică de război în imagini

... Nici această prezentare realistă a războiului nu era totuși pe deplin nouă. Cu aproape două secole în urmă, Jacques Callot în ale sale *Misères de la guerre* descrisese, într-un chip asemănător celui al lui Goya, războiul: nici idealizat, nici eroizat, ci sub adevărata sa, groaznică, înfățișare. Callot se lega prin aceasta de arta mai veche, naturalistă, din Țările de Jos și Italia. Cît privește concepția spirituală a războiului, el a pornit însă de la aceea schimbare a concepției despre lume, ce a avut loc în secolul al 17-lea și care a constatat în aceea că, în legătură cu noul sistem natural al științelor, fenomenele culturale încetaseră a mai fi privite, ca înainte, drept o consecință a guvernării unei ordini a lumii date, supra-naturale, sau din punct de vedere al unei înțelegeri a lumii absolute și apriorice religioase, filosofice sau artistice. Ele sînt considerate acum ca o realitate naturală, ca un document cu ajutorul căruia omul își poate lămurii misterele existenței și ale evoluției istorice a umanității și își poate găsi o cale prin meandrele vieții. Gravurile lui Callot în acvaforte vor avea o mare influență asupra întregii perioade imediat următoare, în special pe cărimul ilustrației, și nu va fi greu a se urmări firele ce conduc de la realistul francez al secolului al 17-lea la Goya. În epoca acestuia din urmă s-au unit astfel două mari curente din evoluția artei moderne: cel pictural, impresionist, și cel obiectual, realist.

Și totuși Desastres erau un lucru nou față de toate reprezentările mai vechi ale războiului. Imaginile de război ale lui Goya nu sînt numai o cronică obiectivă a războiului, ci reprezintă totodată o mărturisire personală. Artistul concepe ceea ce are de povestit în chip rațional. Evenimentele îi sînt o dovadă a grelei mizerii căreia poporul său trebuia să-l facă față și la care a participat cu sensibilitate, ceea ce, în reprezentările mai vechi, poate fi căutat în zadar. Își spun cuvîntul însă și alte gînduri și sentimente, ce își au sursa în poziția meditativă a individului singur în fața luptei și suferințelor umanității. Învolverările miniei, pornirile miniei, groazel, deznădejdii, protestele pătimașe și resemnarea, zdruncinările interioare și întrebările neliniștitoare conferă acestor imagini de război, emoționant pictate, conținutul propriu zis, și le leagă de reprezentarea realistă, transformîndu-le într-un comentariu al proceselor psihice subiective, provocate de război.

Cum se poate explica aceasta?

Este necesar să ne amintim și de o altă serie de gravuri a maestrului, și mai renumitele *Caprichos* Așa cum Giorgione a fost calificat drept romantic, la fel Goya, prin tot ceea ce s-a pus mai târziu pe seama creațiilor sale, a devenit un personaj ce vrea să răstoarne lumea și un nihilist. Cei ce au zămislit asemenea legende, s-au bazat, în special, pe *Caprichos*, cărora le-au atribuit precise semnificații secrete . . . întreaga serie fiind prezentată drept un formidabil pamflet. Prea puține din aceste presupuse subînțelesuri erau adevărate. Declarațiile epistolare ale lui Goya despre apariția seriei, comentariul scris de el însuși o dovedesc suficient. Din ele aflăm că maestrul, care căzuse pradă unei boli lungi și grele a meditat îndelung pe patul de suferință la lume și la viață, la anormaliile sociale, la deșertăciunea și ipocrizia oamenilor, la prejudecățile ce îi stăpînesc și la ridicolul comportării lor; și pentru a se elibera de asemenea reflecții și de apăsarea sufletească pe care i-o pricinuiiau, a pus uneori mîna pe creionul de desen și și-a transpus gîndurile în imagini. Această istorie a nașterii lor este confirmată și de explicațiile lui Goya la fiecare imagine în parte. Acestea sînt scurte sentințe care în totalitatea lor, apar aproape banale, dar, în corelativa noțiune plastică țin de ceea ce spiritul uman a născocit mai minunat. Ele sînt un adevărat *confiteor* al unui suflet adînc, chiar dacă simplu, în sensul culturii literare, dar extrem de bogat în viață interioară. Este remarcabil că această profesiune de credință s-a născut în aceeași epocă cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, acel roman unde pentru prima dată viața sufletească individuală a unui om a fost ridicată la rangul de normă de apreciere a lumii și a existenței. « Și așa începu acea tendință de la care nu m-am putut abate toată viața și, anume, de a transforma ceea ce m-a bucurat sau chinuit, sau ceea ce m-a preocupat în vreun fel într-o imagine, într-o poezie ». Cuvintele lui Goethe pot fi aplicate *mutatis mutandis* și lui Goya. Această nu ține de o coincidență, ci se întemeiază pe o transformare ce a avut loc în întreaga viață spirituală a Europei și a constatat într-o cufundare a omului în sine însuși. Dacă trăirile subiective sentimentale și viața sufletească influențaseră, încă de la Petrarca, poezia lirică, acum, în contrast cu idealurile suprapămîntești ale Evului mediu, cu cultul materialist al lumii simțurilor din Renaștere și cu domnia gîndirii abstracte din epoca Iluminismului, trăirea psihică devine izvorul principal al fanteziei în toate domeniile artei. Pe temeiul ei au fost create cele mai importante motive artistice și, ceea ce a fost și mai important, s-a încercat lămurirea și luminarea vieții și a problemelor sale. Acest psihocentrism, acest spirit al unei noi reflecții ce caută adevărul în viața interioară, nu saturează numai « *Capriciile* » lui Goya, ci stă și la temelia cronicilor războiului din *Desastres* care este o expresie transfigurată a zdruncinării pe care au provocat-o umbrele războiului într-un suflet sensibil și în care, ca la Hölderlin, la Lord Byron sau la Leopardi, născute pe un alt pămînt însă, protestele pătimașe s-au îmbinat cu dorințele fierbinți de o nouă, mai bună umanitate.¹

În românește de ROXANA THEODORESCU

¹ *Kriegszmalanch* 1914—1916, Wien 1916. (*Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*), München 1929, p. 242—249.

GOYA și criza artei din jurul lui 1800

Este, cred, neîndoielnic că arta lui Goya, dincolo de imediata percepere a modalităților ingenioase și originale de tratare, surprinde în primul rînd prin nouitatea și neprevăzutul fanteziei sale concrete. Exceptînd portretul, vechile conținuturi: religia, mitologia, tabloul de gen, peisajul, nu mai joacă decît un rol restrîns, sau, acolo unde apar, sînt interpretate într-un mod straniu, inedit. Acest fapt este valabil mai cu seamă pentru tabloul religios, și pentru reprezentarea nudului. În locul acestor teme, întîlnim o lume tenebroasă și fantastică, înfricoșătoare și brutală, care atinge satanicul și fantomaticul. Apoi ne întîmpină actualitatea cumplitelor « Desastres de la guerra » și caracterul tulburător, violent și inconstant al pasiunii naționale spaniole, luptele cu taurii. Se poate astfel afirma că trăirea noilor conținuturi a constituit punctul de plecare al geniului goyesc.

Fără îndoială, ceva asemănător s-a petrecut încă din secolul al XVII-lea, în timpul lui Carravaggio, dar atunci noile conținuturi au provocat doar o transformare a formei create de Renașterea culminantă, pe cînd acum, ele determină însăși distrugerea ei. Această foarte puternică accentuare a conținutului este caracteristică întregii crize europene din jurul lui 1800: o aflăm în « Sturm und Drang », în clasicism, în romantism, în modul în care Goethe vorbește despre artă (descrierea peisajelor lui Ruysdael sau a marșului triumfal al lui Caesar de Mantegna) — o găsim, după părerea mea, și în muzica lui Beethoven, de la Beethoven apărînd acea mutație fundamentală de transmitere a sentimentelor nu în, ci prin muzică. Particularitatea lui Goya însă, cel puțin în măsura în care intră în discuție arta plastică, este că el exista, cu noua lui lume, doar pentru sine însuși, chiar dacă tonalitatea ei generală se întîlnește uneori cu a celorlalți: « Capriciile », « Proverbele », « Tauromaquia » sînt singulare.

Acest caracter imperios, izbitor și nemîllocit, se datorează desigur și spiritualității, specific hispanice, prezente din plin la Goya. Dar chiar luînd toate datele acestuia în considerare, caracterul revoluționar al personalității lui Goya se impune categoric. E vorba însă mai mult de o revoluție a individului, și, implicit, de o atitudine revoluționară independentă. Cu deosebire brutală apare ruptura în tabloul religios, și anume cînd este vorba de o temă ce se referă nemîllocit la realizările baroce imediat anterioare: mă gîndesc la pictarea bisericii San Antonio

forma clasică; acum avem pe de o parte frumusețea lipsită de vlagă, mată și înghețată a clasicismului, iar pe de altă parte, viața dezvăluită fără ascunzișuri a urîtului și brutalului. Și în cazul acesta valorile cele mai puternice și pozitive ale secolului al XIX-lea se află de partea lui Goya. Avea să se ajungă în cele din urmă atât de departe, încât noțiunea însăși de frumusețe va deveni suspectă, pentru că de prea multe ori va fi asociată cu dulcegăria și kitsch-ul.

Goya a înlăturat cu hotărâre ritmul antichizant al corpurilor, armonia și conturul antic. Nimic academic nu mai subzistă la el, nu a ocolit urîtul și respingătorul, ba chiar le-a cultivat. El caută brutalul, tulburătorul, expresivul, surprinderea naturaleții nemijlocite. Intregul sistem al ordinii formale, prin care epoca mai veche și-a ordonat reprezentările, este aruncat peste bord. Din situațiile de odinioară date de motiv sau temă se cîștigă apariția efemeră și mișcarea. Este reliefat urîtul, vulgarul, neobișnuitul. Se poate afirma, ce-i drept, că și înaintea lui Goya s-a protestat, ici și colo, împotriva frumuseții antichizante și ne vom gândi în primul rînd la Rembrandt, care nu a cruțat nici el urîtul, ba chiar l-a accentuat, opunîndu-l artei antichizante. (Să ne gândim la severele delimitări operate de Jakob Burckhardt !)

Există, cu toate acestea, o diferență fundamentală între turpitudinea vieții la Rembrandt și la Goya. La Rembrandt, ea afirmă, la Goya, dimpotrivă, neagă. Rembrandt ne face să simțim că și urîtul și netransfiguratul, prin prisma antichizantă, provin din mîna divină. Goya rinjește mefistofelic: oamenii lui nu sînt numai urîți, dincolo de vitalitatea lor pîndește haosul. Vivacitatea lor izbitoare nu ne conduce către o structură organică, și, prin intermediul acesteia, la creator. Căci această vivacitate este ea însăși legată de ceva funest, iar oamenii lui Goya au cîteodată aspectul unor marionete. Lipsește temelia solidă a veacurilor anterioare; în locul acestora apare o atitudine provocatoare, o anume îngîmfare, vizibile mai ales în portretele lui Goya. Regele, regina și familia lor sînt zugrăviți într-o manieră care ne îndeamnă mereu să ne întrebăm dacă Goya nu a caricaturizat intenționat. O trăsătură de vulgaritate se ascunde însă și în multe alte portrete, unde caricatura e mai greu de observat. Cînd Goya face apel la construcția barocă a marelui portret de aparat, ca în cel al lui Goday, rezultă o impresie de inept și supărător — cît de vulgar este modelul său ! Aici putem corobora două reflexii: mai întîi, că Goya este primul mare artist la care geniul se unește cu voluptatea vulgarității, primul pentru care puterea și vitalitatea sînt egale cu brutalitatea și lipsa de scrupule. Vom regăsi mereu, în secolul al XIX-lea, împerecherea nobilului cu o anumită slăbiciune, ceea ce îl atrage simpatia, în timp ce antipatia este partea marilor talente (Wagner, Strindberg, Manet, Hofer, Dix). Revenim mereu la figura lui Mefisto, care a putut să apară abia în această epocă, semnificînd spiritul de negare, trăsătură prezentă și în firea lui Goethe, nu diavolul nerod, ci cel inteligent. Pe de altă parte însă, se pune întrebarea dacă această apariție necruțătoare a urîtului și respingătorului este o expresie a disperării, a patosului moralității în negare, o critică a societății sau o îndoială cu privire la ordinea transcendentă ce guvernează viața. Se pare că tocmai omul dăruit, omul creator ajunge pradă unui chin monstruos, atunci cînd crede a descoperi că nu-l mai poate preamări cu fapta sa pe creatorul suprem, iar toată această suferință a sa nu reprezintă decît efortul de împăcare și reunificare cu absolutul. De aici rezultă însă o altă întrebare, ce apare de-a lungul veacului al XIX-lea; ce fel de armonii și frumusețe pot fi atinse de un mare artist, dacă lumea obiectivă e pusă sub semnul îndoilei? Dar pentru a putea răspunde, trebuie să vorbim mai întîi despre cea de a treia distrugere operată de Goya, și anume distrugerea imaginii, a imaginii plastice, așa cum s-a desvoltat ea începînd cu Giotto. Astfel ajungem la problemele fundamentale ale artei.

forma clasică; acum avem pe de o parte frumusețea lipsită de vlagă, mată și înghețată a clasicismului, iar pe de altă parte, viața dezvăluită fără ascunzișuri a urîtului și brutalului. Și în cazul acesta valorile cele mai puternice și pozitive ale secolului al XIX-lea se află de partea lui Goya. Avea să se ajungă în cele din urmă atât de departe, încât noțiunea însăși de frumusețe va deveni suspectă, pentru că de prea multe ori va fi asociată cu dulcegăria și kitsch-ul.

Goya a înlăturat cu hotărâre ritmul antichizant al corpurilor, armonia și conturul antic. Nimic academic nu mai subzistă la el, nu a ocolit urîtul și respingătorul, ba chiar le-a cultivat. El caută brutalul, tulburătorul, expresivul, surprinderea naturaleții nemijlocite. Intregul sistem al ordinei formale, prin care epoca mai veche și-a ordonat reprezentările, este aruncat peste bord. Din situațiile de odinioară date de motiv sau temă se cîștigă apariția efemeră și mișcarea. Este reliefat urîtul, vulgarul, neobișnuitul. Se poate afirma, ce-i drept, că și înaintea lui Goya s-a protestat, lci și colo, împotriva frumuseții antichizante și ne vom gândi în primul rînd la Rembrandt, care nu a cruțat nici el urîtul, ba chiar l-a accentuat, opunîndu-l artei antichizante. (Să ne gândim la severele delimitări operate de Jakob Burckhardt !)

Există, cu toate acestea, o diferență fundamentală între turpitudinea vieții la Rembrandt și la Goya. La Rembrandt, ea afirmă, la Goya, dimpotrivă, neagă. Rembrandt ne face să simțim că și urîtul și netransfiguratul, prin prisma antichizantă, provin din mina divină. Goya rinjește mefistofelic: oamenii lui nu sînt numai urîți, dincolo de vitalitatea lor pîndește haosul. Vivacitatea lor izbitoare nu ne conduce către o structură organică, și, prin intermediul acesteia, la creator. Căci această vivacitate este ea însăși legată de ceva funest, iar oamenii lui Goya au cîteodată aspectul unor marionete. Lipsește temelia solidă a veacurilor anterioare; în locul acesteia apare o atitudine provocatoare, o anume îngîmfare, vizibile mai ales în portretele lui Goya. Regele, regina și familia lor sînt zugrăviți într-o manieră care ne îndeamnă mereu să ne întrebăm dacă Goya nu a caricaturizat intenționat. O trăsătură de vulgaritate se ascunde însă și în multe alte portrete, unde caricatura e mai greu de observat. Cînd Goya face apel la construcția barocă a marelui portret de aparat, ca în cel al lui Goday, rezultă o impresie de inept și supărător — cît de vulgar este modelul său ! Aici putem corobora două reflexii: mai întîi, că Goya este primul mare artist la care geniul se unește cu voluptatea vulgarității, primul pentru care puterea și vitalitatea sînt egale cu brutalitatea și lipsa de scrupule. Vom regăsi mereu, în secolul al XIX-lea, împerecherea nobilului cu o anumită slăbiciune, ceea ce îi atrage simpatia, în timp ce antipatia este partea marilor talente (Wagner, Strindberg, Manet, Hofer, Dix). Revenim mereu la figura lui Mefisto, care a putut să apară abia în această epocă, semnificînd spiritul de negare, trăsătură prezentă și în firea lui Goethe, nu diavolul nerod, ci cel inteligent. Pe de altă parte însă, se pune întrebarea dacă această apariție necruțătoare a urîtului și respingătorului este o expresie a disperării, a patosului moralității în negare, o critică a societății sau o îndoială cu privire la ordinea transcendentă ce guvernează viața. Se pare că tocmai omul dăruit, omul creator ajunge pradă unui chin monstruos, atunci cînd crede a descoperi că nu-l mai poate preamări cu fapta sa pe creatorul suprem, iar toată această suferință a sa nu reprezintă decît efortul de împăcare și reunificare cu absolutul. De aici rezultă însă o altă întrebare, ce apare de-a lungul veacului al XIX-lea; ce fel de armonii și frumusețe pot fi atinse de un mare artist, dacă lumea obiectivă e pusă sub semnul îndoilei? Dar pentru a putea răspunde, trebuie să vorbim mai întîi despre cea de a treia distrugere operată de Goya, și anume distrugerea imaginii, a imaginii plastice, așa cum s-a desvoltat ea începînd cu Giotto. Astfel ajungem la problemele fundamentale ale artei.



VELÁZQUEZ, *Sebastian de Morra*, 1644, Madrid, Prado

Goya a făcut în tinerețea lui câteva gravuri în acvaforte după tablourile lui Velázquez. Comparînd între ele aceste reprezentări, vom pătrunde mai lămurit și mai exact în problema imaginii.

Să comparăm pentru început copia lui Goya după portretul lui Don Sebastian de Morra al lui Velázquez. Înainte de toate, în expresia capului este intensificat, la Goya, caracterul ei animalic. Fața, tristă la Velázquez, a devenit alci idioată, posomorită, holbată. Atenția noastră se concentrează asupra capului. Din nou, deci, acea deformare și accentuare a conținutului, întâlnite atît de des la Goya. Cum se realizează aceasta? Prin izolarea figurii de fond, prin anularea ordinii urmărite de Velázquez, prin concentrarea compoziției asupra figurii, prin tensiunea dintre om și mediu. În ambele situații, atît la Velázquez cit și la Goya, figura se detașează pe un fond închis, neutru. La Velázquez însă, acesta funcționează, ca spațiu natural și spiritual, în armonie cu existența corporală și sufletească a omului, ca patrie și adăpost protegitor al său, în timp ce la Goya, el este amenințătoarea neliniște din fața neantului, nu patrie, ci amenințare. Neliniștea aceasta mărește deznădejdea nebunului. Cum reușește Goya să o redea? În primul rînd, printr-un contur izolator și prin opoziția dintre direcțiile hașurilor. Conturul este mai dinamic și mai modelator decît la Velázquez, mai amănunțit. Apare astfel un contrast între detaliile figurii și fondul în întregime monoton. Figura este mai accentuată plastic decît la Velázquez, fondul, mai puțin definit spațial. Velázquez așează o aureolă în jurul figurii, delimitînd imaginea și în interior, prin crescînda întu-

GOYA, Acuaforte după
Sebastian de Morra de
VELÁZQUEZ, 1778



necare a fondului spre margini. La Goya, întunecimea este uniformă. Tabloul se sfîrșește la margini, dar nu este mărginit; la fel se întîmplă și cu *Maja desnuda*. Apoi: la Velázquez se realizează o însciere într-o ordine fundamentală, matematică, a suprafeței, la Goya, nu. Închizătoarea hainei corespunde, la Velázquez, exact cu verticala mediană, la Goya, linia cotește și este mărunțită datorită nasturilor accentuați. — La Goya, această linie aparține numai figurii, la Velázquez ea este în același timp un element al unei ordini superioare, ordinea imaginii. La Velázquez omul este așadar subordonat unei ordini mai înalte, tabloul reprezentînd ordinea universală (« Comme la barbarie est l'ère du fait, il est donc nécessaire que l'ère de l'ordre soit l'empire des fictions, — car il n'y a point de puissance capable de fonder l'ordre sur la seule contrainte des corps par les corps. Il y faut des forces fictives. L'ordre exige donc l'action de présence de choses absentes et résulte de l'équilibre des instincts par les Idéaux ». Paul Valéry, *Variétés* II, p. 53—54. Préface aux *Lettres persanes*.) Nu mai subzistă însă nimic pe lângă această linie, ea rămîne doar expresia vizibilă a unei ordini peste tot prezente, pe care Goya n-o mai resimte și n-o mai admite. În linia poalei și în dreapta fundalului, orizontala (această orizontală reprezintă o treime din înălțime) se asociază la Velázquez verticalei. Așezarea figurii reliefează principiile static-arhitecturale, ea se îmbină cu ordinea spațială și aceasta, la rîndul ei, cu cea bidimensională. Unitatea — întemelată încă de Glotto — dintre om, corpuri, suprafețe, spațiu, o vedem menținută la Velázquez, toate contururile fiind raportate la această ordo-

nare generală a suprafeței și percepute astfel, ca aparținând nu numai figurii, ci și suprafeței pictate, ca un întreg. Particularul este integrat generalului, fiecare formă individuală este conectată cu întregul. Toate planurile picturii sînt legate între ele și coordonate la un nivel ce-l depășește pe cel al prezentării. Matematică și ornament sînt purtătorii unei realități mai înalte, ce stă la baza aparențelor. Nimic din toate acestea nu mai există la Goya, nici orizontala poalei sau a fundalului, nici conexiunea supraplă a tuturor conturilor și suprafețelor. De remarcat deosebi transformarea liniei solului, în dreapta, dintr-o orizontală într-o diagonală fermă, conducînd către figură. Nu mai este tolerată nici o linie compozițională care să indice o ordine, în care figura să se integreze; într-adevăr, acea linie, împreună cu cea dintre diferitele gradații luminoase din stînga, slujește mai degrabă la intensificarea acțiunii de izolare a figurii. Impactul șocant al figurii constituie preocuparea principală a lui Goya . . .

Colindînd camerele Escorialului, decorate cu cartoanele pentru tapiserii ale lui Goya, nu-ți poți face o impresie limpede și totală. Și aceasta pentru că unitatea decorativă a suprafeței și contopirea dintre reprezentare și planul general al imaginii nu satisfac înțepile lui Goya. Goya nu scandează forma, el o dezmembrează (la fel și culoarea), concentrîndu-se asupra acțiunii. El ia prea în serios conținutul, nu decorează spațiul, pentru că ne face să zăbovim asupra fiecărei scene; ne poate chiar intrista, ca în scena de iarnă, cu caracterul ei dezolant. În locul decorativului apare ilustrativul. . . . Sistemul de linii oblice preluat din baroc nu mai servește ordonării grupurilor într-un tot al imaginii și nici intensificării dinamicii figurilor prin identitatea dintre mișcarea imaginii și a universului; el este folosit, mai degrabă, pentru a ne îndruma atenția asupra figurilor înseși. În locul ordinii, apare regia, în locul generalului, particularul, în locul artistului ce realizează, cel care-și figurează propriile căderi și impresii. Este o schimbare fundamentală, ale cărei consecințe trebuie clarificate. Prin ea se instaurează autocrația fanteziei creatoare, și, mai departe, tot mai slaba relație, uneori chiar ostilă, dintre artist și public. Ar fi o temă deosebit de interesantă de a arăta cum se accentuează, începînd din secolul al XVI-lea, fantezia creatoare și imaginația și cum această fantezie se menține o vreme încă în ordinea statornicită de marii maeștri ai veacului al XVI-lea. În secolul al XVIII-lea însă, se ajunge atît de departe, încît începe jocul cu ordinea. Artistul e atît de sigur de sine, încît nu mai proclamă și nu mai reprezintă ordinea ca atare, ci caută strălucirea efemeră a bunului plac și a dispoziției arbitrar, el menținîndu-se însă cu strictețe în limitele ordinii contingente. Se dezvoltă o abundență de forme pline de fantezie, de imagini ingenios spirituale și din această bogăție s-a împărțășit și Goya. Astfel a pătruns în secolul al XIX-lea acest unic aspect al vieții baroce tîrzii, care a continuat să se dezvolte în opera celor mai vitali artiști, în timp ce noțiunea corelată, relația organică cu universalul, era abandonată și nu se mai urmau decît legile proprii. Astfel se explică distanța, în secolul al XIX-lea, dintre arta bună și cea slabă, distanță care nu a fost, în epocile mai timpurii, niciodată atît de mare. Trebuie să remarcăm aici că Goya, asemenea clasicismului, a văzut în arta barocului tîrziu doar jocul fanteziei libere, nu și ordinea în care acesta se desfășura. Goya însă a prețuit pozitiv acest lucru și a rămas astfel aproape de forțele artistice vitale, pe cînd clasicismul l-a reprobabil, aspirînd la o nouă ordine și rigoare. Cum însă această rigoare s-a născut în opoziție cu fantezia, și nu odată cu ea, nu s-a putut ajunge la o nouă ordine, ci la tirania regilor. Se cuvine acum să mai arătăm cum, atașat acestei unice laturi a creației baroce, Goya pune, din ce în ce mai mult, stăpînire pe acest domeniu al fanteziei, și îl transformă, în cele din urmă ajungînd să descopere, în înșeși resursele lui, o nouă ordine, ordinea propriului Eu, singura care-i va mai rămîne de-alcă înainte artistului autentic al secolului al XIX-lea.

Epoca inaugurată pe la 1500 s-a întemeiat prin geniu. Dar geniul acelor personalități, întrucât energie creatoare acționind în ele, s-a obiectivat ca expresie a ordinii universale. Geniul nu era absolut, el simboliza, prin puterile sale creatoare, pe unicul creator. Conexiunile de natură artistică dintre forme, culori și suprafețele clar-obscur, și, de asemenea, ordinea internă a operei de artă, exprimau legătura profundă cu universul, ordinea lui absolută. Goya este singurul din generația sa dotat cu intensitatea artistului cu adevărat mare, imaginile sale cresc din temeuri ce deosebesc geniul de pictorul neînsemnat. La el însă geniul devine absolut, nu mai simbolizează voința imanentă, ci făurește o lume desacralizată. Pentru artistul baroc, demnitatea și frumusețea se ascunde chiar și în lucruri, deoarece ele trădează, toate, semnul creațiunii. Pentru Goya omul, cîrpele sau coșul sînt banale în sine și semnificative doar în măsura în care el, ca artist, se ocupă de ele. Artistul devine suveran, dar lipsit de patrie să sufletească. Orice înzestrare a unui talent necesită un conținut, pe care să-l întrupeze. Acest conținut este acum în întregime hotărît de artist, care îl alege în funcție de sine însuși.

În «Caprichos» Goya nu și-a găsit încă forma specifică. Pe măsură ce unitatea sa interioară sporește, configurările baroce devin superflue. «Dezastrele» și-au pierdut caracterul straniu, supraviețuirea fanteziei baroce se dezvăluie numai în forța de impact a formulării motivelor, în siguranța marilor contraste. La fel se eliberează Goya de servitutea față de vechiul mod al legitimității unei încadrări a imaginii. Apare foarte clar cum cadrul imaginii nu mărginește o lume închisă, ci are doar funcția artistică de a determina plastic un fragment oarecare. Aceasta confirmă faptul că înzestrarea artistică și-a pierdut temeiurile filosofice, succedînd admirația noastră doar ca genialitate în sine. Raportul spectatorului cu artistul se instituie prin noțiunea de «fabulos». Admirăm realizarea artistică, însă surprinzînd dezacordul dintre cruzimea conținutului și desăvîrșirea estetică. În unele planșe, imaginea nu se întinde pînă la marginea cadrului, aflîndu-se în milocul hîrtiei albe. Aceasta arată clar că vechea funcție a încadrării unei imagini, și anume identitatea dintre ordinea imaginii și ordinea lumii, diminuează, fără ca aceasta să indice și o epuizare a funcției artistice. Căci nu este absolut indiferent cum «stă» motivul în cadru. Situarea lui poate produce totodată o sporire a efectului, prin realizarea unui contrast cu vidul. Forma artistică la Goya a cunoscut o evoluție progresivă. Unitatea este consecvent obținută din motiv, nu din îmbinarea motivului cu compoziția suprafeței. Suprafața propriu zis este haotică. Este evidentă, la Goya, intensificarea capacității de figurare și a unității artistice, el tinde mereu spre coeziunea tuturor părților. Tot așa devine însă limpede că intensificarea și accentuarea în acest sens a energiei creatoare slujește particularul, nu generalul. Astfel este admirabil sesizat motivul convoiului în planșa 70 din «Dezastres»; curbura dealului, contururile figurilor, vibrațiile liniei care unifică totul, sînt într-o deplină concordanță. Grandoarea și consecvența artistică fac violența temei de neuitat. Nimic nu ne distrage, nici nu ne îndepărtează. Nimic însă nu ne conciliază. Pentru că lipsește orice fel de osmoză într-o ordine generală superioară, orice apel la o lege, care să ne facă să simțim pămîntul mai sigur sub picioare și să credem în necesitatea destinului, în prezența unei finalități ascunse chiar și în ororile cele mai înfricoșătoare. Desăvîrșirea artistică nu ne produce o eliberare, ea ne sporește neliniștea și coșmarul. Arta fazei tîrzii la Rembrandt, Tizian, Velázquez, conduce de la realitatea obiectivă la iluminare, arta lui Goya, la fantomatic. Drumul marelui artist duce întotdeauna de la pluralitate și contingent la vizionar. Viziunile lui Goya nu sînt însă pătrunse de o lumină eternă, în pastele lor se ascund de întunericul, neantul.

Cea mai împlinită realizare artistică a lui Goya și totodată cea mai nouă ca formă o întâlnim în acvafortele tirzii ale « Tauromaquiei » și în seria « Toros de Burdeos », litografii realizate în ultimii ani de viață. Și aici ne întâmpină noutatea izbitoare a conținutului, fără a mai constitui însă punctul de plecare al imaginii, din care dispar aspectele de critică socială sau de actualitate zguduitoare. În centrul de interes, nu mai stă fantasticul compoziției sau forța combativă a motivului, ci efectul plastic. Acesta beneficiază de toate câștigurile obținute de Goya prin concentrarea sa asupra motivului, și e fundamental deosebit de cel din epocile anterioare. El rezultă acum din acordul rafinat dintre condensarea motivului și suprafețele lăstate libere. Planșa 21 din « Tauromaquia » înfățișează, în jumătatea inferioară dreaptă a imaginii, o puternică concentrare și varietate de mișcări opuse, căreia îi corespunde, în restul câmpului plastic, un uriaș vid. Taurul care a luat un om în coarne, provocând astfel o goană dementă a mulțimii, e reprezentat paralel cu suprafața imaginii și în concordanță cu formatul întregului. Goana femeii din prim-plan dreapta este acompaniată de linia balustradei, cea a figurii luminoase din stînga, dezvăluie clară lărgimea câmpului imaginii, armonizîndu-se totodată cu luminozitatea din jumătatea stîngă a imaginii. Domnește aici cel mai riguros calcul artistic, ca în orice adevărată capodoperă. Cu toate acestea, efectul plastic liniștitor din ultimele imagini făurite de Goya și impactul lor pictural, se deosebesc, ca spirit, de acea unitate a imaginii distrusă de el. Deoarece chiar aici imaginea este concepută nu ca reprezentînd o ordine eternă și legile ei, ci ca un mijloc de a defini un motiv în limite cu mǎestrii alese. Accentul cade mai mult ca oricînd asupra momentanului, accidentalului, asupra motivului propriu-zis. Modul în care aceste aspecte sînt evocate în cuprinsul limitat al unei imagini, modul în care aparențele sînt confundate cu vidul, demonstrează o mare ascuțime de spirit și o formidabilă capacitate de sezișare a unei situații.

Imaginea astfel nu dezvăluie o lume închisă, ea fixează un punct, o situație. Spectatorii sînt nediferențiați, transformîndu-se într-o mulțime. Un farmec rafinat este suscitac prin folosirea unității și coeziunii autonome a operei de artă, spre a ne face să încercăm absolut nelimitata, și dezarticulata structură a universului. Viața este alcătuită din momente juxtapuse și simultane, iar noi ne putem fixa asupra unuia sau a celui alt în funcție de bunul nostru plac. Această desfătare de a reliefa accidentală și arbitrară natură a lucrurilor, în același timp creînd din ea o operă de artă ordonată, coerentă, poate fi dusă la extrem, ajungînd să-l admirăm pe artist ca pe un meșter vrăjitor care-și impune cele mai grele sarcini numai pentru a demonstra că este capabil să le depășească. Cea de a patra imagine din seria *Toros de Burdeos* reprezintă un fragment dintr-o întîmplare din arenă, desfășurată pe diagonala formatului, realizînd totuși o operă de artă pe deplin organizată. Asemenea soluții i-au impresionat pe Degas și Monet. Dintre toți artiștii, Degas a excelat tocmai în complicarea la maximum a temei pentru a obține un întreg admirabil prin surprînzîtoarea lui precizie și printr-un echilibru desăvîșit. Să menți atracția deosebită a decupajului arbitrar și să domini totuși atotștiapîntor imaginea, iată ce ademenește genul în veacul al XIX-lea. Nu putem să nu admirăm această artă, dar ceea ce admirăm este, în fond, virtuozitatea. În epoca anterioară, artistul se ascundea în spatele operei, dezvăluindu-ne ordinea coerentă și unitatea universului; artistul secolului al XIX-lea demonstrează ceea ce el poate face. Bravura joacă un rol însemnat. Acela cu Cézanne va reapare un artist pentru care esențialul este să interpreteze universul, nu să se distanțeze de el.¹

În românește de RUXANDRA ALĂMIȚĂ

¹ Aufsätze und Vorträge (Studii și prelegeri), I, Leipzig, 1957 (Scris în 1932).

Demonii

«Die verfallene Altäre sind von Dämonen bewohnt» (E. Jünger, «Blätter und Steine»)*

Cu fiecare nouă cercetare a artei lui Goya simțim cum crește mai intensă convingerea noastră că, asemenea lui Kant în filosofie și Ledoux în arhitectură, el este una din marile «forțe atotsfărimătoare» ce aveau să deschidă o nouă epocă. În arta lui Goya ies la iveală, cu elementară putere, tendințe noi care sînt simptomatice pentru orientările decisive ale picturii moderne. Dar Goya înseamnă mai mult decît aceasta.

Deși pictor de curte și pictînd oficial pentru Curte — așa cum Ledoux lucrase pentru *l'ancien régime* și-și dedicase marile opere arhitecturale celor doi monarhi — Goya este totuși întruchiparea noului tip de artist «expus»: elementele noi ale artei sale nu provin din sfera publică a vieții, ci derivă dintr-o zonă a trăirii interioare, absolut subiectivă și individuală, zona visului. Pentru prima oară un artist, fără a recurge la travestiuri sau pretexte, dă formă vizibilă iraționalului. Cele două serii, *Sueños* (Vise) și *Disparates* (Smintelile) sînt adevărate chel nu numai ale propriilor sale opere, ci a tot ce este esențial în spiritul artei moderne. *Disparates*, de asemenea, sînt frescele cu care a decorat pereții casei sale și tot *Disparates* sînt nu puține din picturile lui.

În aceste opere, întîlnim pentru prima oară un artist care gîndește că imaginiile derivînd direct din adîncimile lumii visului și din irațional sînt vrednice să fie așternute pe pînză. Nimic mai eronat decît a presupune că aceste serii au fost realizate spre a instrui sau îndrepta pe oameni, ori spre a stigmatiza vreun personaj politic. Puterea elementară a acestor vizluni n-ar putea fi niciodată înțeleasă pe temeiul unei explicații atît de inofensiv idealiste. Vizlunile lui Goya se înalță din alte zone decît cele morale. Aici nu sînt «alegorii» sau metafore ce ar putea fi decodificate. Anumite semnificații au fost ulterior descoperite în ele, uneori chiar de Goya însuși, de cele mai multe ori, de către alții. Este bine cunoscut faptul că acestor serii de desene le-au fost date titluri noi cînd au fost publicate; *Sueños* au devenit *Caprichos*, o categorie de desene ce era familiară publicului, bine cunoscută în Spania prin *I Capricci* al lui Tiepolo. *Disparates* au devenit *Proverbios*; cît despre desene, unele au căpătat titluri ce le confereau o semnificație alegorică. Subinscripțiile originale ale lui Goya la unele din desene sînt în cea mai mare parte înțeleși-

* «Altarele în ruină sînt locuite de demoni» (E. Jünger, «Frunze și pietre»)

gibile, într-adevăr, nu numai pentru noi, dar nu încape îndoială, chiar pentru Goya: așa cum vedeniile din vis se petrec adesea sub anume deghizări și asociații ce apar lipsite de sens minții treze. Asemenea viselor, aceste opere ale lui Goya trebuie interpretate psihologic, adică trebuie să fie raportate nu la o anume generală și recunoscută asociație de idei, ci la una pur individuală, validă numai pentru un anume om. Baudelaire a observat aceasta în chip strălucit, când a vorbit despre « dragostea de incomprehensibil » a lui Goya. Această tendință goyescă stabilește o punte de legătură cu acele mișcări moderne a căror « iconografie » deriva, similar, nu dintr-o anume universală asociație de idei, ci dintr-o experiență pur individuală a însului însuși — mișcări ce-ar putea fi toate înmănunchiate sub numele de « onirism », un nume pe care una dintre ele chiar și l-a asumat. Psihanaliza va încerca într-o zi să scrie « iconografia » lor. Tema generală a acestor vise este lumea monștrilor, a demonilor, a Infernului — Incubus și Succubus.

Odinioară Infernul era un clar definit tărâm al lumii de dincolo. Toate hidoasele produse ale imaginației ce puteau chinui mintea erau surghiunite în picturi ale aceluia loc și, în acest fel, obiectivate. Trumperea Infernului în lumea aceasta era un lucru real și exterior, și astfel pictorul o reprezenta în ispitirile sfinților și în acele dezumanizate fapte ce au batjocorit și chinuit pe Dumnezeu-omul.

În acest caz însă, această lume a monstruosului a devenit imanentă, parte a lumii interioare a omului. Ea există înlăuntrul omului însuși, și aceasta ne duce spre o nouă viziune. Omul a fost demonizat; nu numai aparența sa exterioară, ci omul însuși și toată lumea lui s-au aflat deodată pradă domniei demonice. Infernul deține acum puterea supracovârșitoare, și forțele pe care omul i le poate opune sînt slabe, incapabile de a afla vreun sprijin și subminate de disperare.

În viziunile din *Sueños* și *Proverbios* vedem tot felul de desfigurări prin care omul poate deveni hidos și toate tentațiile ce pot asalta demnitatea sa; vedem demoni sub chipuri umane și, alături de ei, halucinații demoniace de tot soiul, monștri, strigoi, vrăjitoare, uriași, bestii, lemuri, vampiri. Chronos își devorează copiii: ca un coșmar personificat stă ghemuit căpăunul gol pe țărnul unei lumi oprimată de panică. Și, pe deasupra, acest pandemium de duhuri impure posedă o sinistrită, furioasă vitalitate: sînt creații ale fanteziei artistice, sînt realități care au fost crunt, în sine, încercate.

Ceea ce lese la lumină atît de vizibil și de direct în *Sueños* și *Disparates* își pune pecetea într-un grad mai mare sau mai mic pe întreaga operă tîrzie a lui Goya, afectează atît alegerea subiectelor sale cît și modul lor de tratare. Nu numai în faimoasele sale gravuri înfățișînd ororile războiului, în care se manifestă profetic o nouă viziune a războiului — furii demente ale demonilor cu chipuri umane — înfățișează el « în mod brutal pe om nu ca plămuit după chipul lui Dumnezeu, ci ca pe o creatură din care s-a retras tot ce e uman, iar, cînd e mort, ca pe un lucru oarecare, o carcasă, pe care semenii lui o aruncă » (Hetzler). Imaginile lui Goya înfățișînd lupte cu tauri, de exemplu, nu sînt desigur o gloriificare a spiritului național spaniol, ele sînt pur și simplu o altă reprezentare a cruntei nebunii a gloatei și a bestializării: în ele, pentru prima oară în arta europeană, flințele umane apar ca o masă amorfă. În același sens sînt tratate procesiunile și Inchiziția. Casa de nebuni devine tot acum o inspirație des căutată de pictor. Demonul din portretele lui Goya a fost adesea observat. Chiar acolo unde morma se impune aparenței exterioare, o sticlire demonică răzbate prin fisurile măștii. (Portretul lui Wellington !). Nu rareori se întîmplă ca și pelsajul să devină « monstruos »; ca nimeni altul Goya a înfățișat miracolul nou al balonului aerostat în toată fatala sa demonie.

Mijloacele particulare pe care Goya le întrebunează sînt determinate de subiectele sale, și amîndouă sînt la fel de noi. Pe bună dreptate constata Hetzer:

« Odată cu Goya, picturalul — de bună seamă cu totul altul decât cel al barocului — se opune plasticului, și de aci înainte se accentuează între ele o ruptură care, pînă către impresionism, va deveni tot mai exasperată . . . » Adesea, fondul la Goya devine atît de plat și lipsit de caracter, pură vacuitate, încît te întrebi dacă nu ai în fața ochilor niște simple culise — ca mai tîrziu în atelierele fotografilor. Simptomatic este deasemenea faptul că Goya a fost primul pictor care s-a servit de procedeul abia descoperit al imprimării plane — litografia — și a speculat potențialitățile întrucîtva crude ale acesteia. La fel, semnificativă este maniera sa de a folosi sangvină: în ultimele serii se poate vedea limpede că desenele lui sînt adevărate picturi monocrome; întîlnim în ele o nuanță de acuarelă roșie ca focul — un lucru, în sine extraordinar și foarte semnificativ — și o sălbatecă furie a liniei ce se îndreaptă spre completa disoluție a formei.

Capriciile (Sueños) au apărut în 1792, în momentul cel mai acut al revoluției franceze, după o foarte grea maladie a lui Goya, a cărei natură nu ne e cunoscută pe deplin. Erau aceia anii în care mulți artiști se aflau pradă forțelor demoniace: sculptorul Messerschmidt, sub un obscur impuls interior, plămăiește propriul său chip neconținut ca pe o totală grimasă, în arta adesea glacială a lui Füssli apar evidente elemente de pură halucinație, tot pe atunci îi năzărea lui Flaxman vedenia Diavolului, pe care o numea « The Ghost of the Flea ». E vremea în care se ivea Messmer (1733—1815) și în care viziunile spiritiste înfloresc. E ca și cum în oameni s-ar fi deschis o poartă către lumea de dincolo de omenesc, amenințînd cu nebunia pe aceia care vor fi văzut prea mult din ea.

Dacă Goya nu a căzut pradă nebuniei, aceasta se datorește faptului că, în mijlocul teribilelor viziuni ce-i oprimau sufletul, el a putut încă să se agațe de imaginea omului. O realizează, de pildă, în modul cel mai pur și desăvîrșit, atunci cînd înfățișează pe Christ pe muntele măslinilor (cu un chip ale cărui trăsături amintesc atît de straniu pe cele ale chipului lui Dostoievski), ca prototip al omului în condiția ultimei părăsiri și supremei nevoi sufletești. Există și un fel de versiune laică a acestei imagini: este planșa din *Desastres de la guerra* ce-l arată pe om îngenunchind în disperare în fața întunecimii golului; clar, acolo nu mai sînt mesagerii de sus ai speranței.





Atocul diligenței, 1786—87, Madrid, colecția ducelui de Montellano

Tîlhărie la drumul mare

Omorul, omorul pus în scenă cu eleganță, nu?
 Și voi ce ziceți din lăută reginelor cu trupuri goale,
 Ca somnul verii sau ca muzica sub ramuri,
 La prinz pe iarbă — iarba unde
 Se hîrjonesc, prinși în călduri flăcării, fetele din sat,
 Palida iarbă, înalte pâlării rotunde, iar hainele
 Ca pete de cerneală
 Și-mbușorată, rumenă prin negrul funerar
 (Memento vivere) o fată goală.
 Însă aici, vezi, somnoroșii singerează, perechile se prăvălesc
 În luptă, dar nu e încheștarea dragostei, ci fata- ceea goală
 Cade-n genunchi în fața brigandului care ezită
 Cu voluptate între viol și crimă.

Divini bandiți și voi splendide stîrvuri!
 Fratele vostru — adevărul, cucernicia — soața voastră.
 Copleșitoare ceruri se lasă spre pămînt și arbori falnici
 Reversă binecuvîntarea ucigașă, pală,
 Încît în ireală depărtare, mici și tăcuți
 Îmi par cu toții, așa precum un bilci de țară
 Privit din culmea dealului, abia zărindu-se, afund, în vale.
 Și totuși oameni mișună pe pajiștea din sat
 Și bilciul pentru ei e uriaș, tumultuos, fantastic, iar credința
 Uitată zace sub picioarele țesute-n dans.
 Privesc în sus dănșuitoarii, dar nu văd cerul, ci turnuri doar,
 Strălucitoare domuri, balansuri pătimeșe
 De coasă care seceră și devastează calmul.
 Iar cînd se lasă noapte, înfiorate vîlvătăi desfac
 Din bezna fără fund o mică boltă
 De aur, aur lins de fum, sub care
 Dănșuitoarii tropăie întruna,
 Ei, zeli unei lumi patriarhale.

Cicadele și alte poezii (1931)

În românește de IOANA IERONIM

indimenticabil chinuitoare gravuri și picturi, ingenunchind sau stînd într-o îngrozită așteptare ca în fața țeivilor de pușcă ale unui pluton francez de execuție. Nu e nici o urmă aici din acea iubitoare încredere care, chiar în cele mai întunecate ceasuri, umple inimile bărbaților și femeilor care trăiesc neconținut în prezența divinului; și nici măcar o sugestie din ceea ce François de Sales numește « sfînta indiferență » la suferință sau fericire, din fundamentala seninătate de suflet, din pacea ce întrece orice înțelegere, stări care sînt proprii celor a căror atenție este cu fermitate fixată asupra unei transcendente realități.

Pentru Goya, realitatea transcendentă nu există. Nu se află nicio dovadă în biografia sau în operele sale că ar fi încercat vreodată o cît de îndepărtată experiență a acestei realități. Singura realitate pe care el o cunoaște este cea a lumii din jurul lui, și cu cît mai îndelung avea să trăiască, cu atît mai mult această lume îi va apărea mai înspăimîntătoare — mai înspăimîntătoare, adică, în ochii insului său rațional; pentru că vitalitatea lui se dezlănțuie irepresibil, chiar pînă la capăt, oricîteori trupul său nu era supus durerii sau bolii. Tînr bărbat, plin de sănătate, cu bani și reputație, cu o frumoasă poziție și cu cîte femei ar fi dorit, el descoperise lumea ca pe un loc extrem de agreabil. Absurd, desigur, și plină de destulă nebulie și destule potlogării spre a furniza subiecte nenumăratelor sale desene satirice — dar totuși destul de plăcută pentru a o socoti vrednică de a fi trăită din plin; dar, pe neașteptate, veni surzenia; și după bucurioasele zori ale Revoluției, Napoleon și imperialismul francez și atrocitățile războiului; și, cînd trupele invadatorului s-au retras, groaznicul Ferdinand al VII-lea și reacțiunea clericală și spectacolul spaniolilor luptîndu-se între ei; și tot timpul, ca bîzîitul unui cimpoi acompaniînd țîpătoare zgomote a ceea ce în mod oficial se numește istorie, enorma stupiditate a bărbaților și a femeilor din viața cotidiană, cronica mizeră a superstițiilor lor, bestialitatea intemperanțelor lor violențe și orgii.

În chip realist sau în alegorii fantastice, cu o măiestrie tehnică ce crește cu vîrsta, Goya și-a amintit de toate. Nu numai de agoniile îndurate de poporul său de pe urma invadatorilor țării, dar și de nebuniile și crimele săvîrșite de același popor în relațiile dintre oameni. Marile pînze cu masacrele și execuțiile din Madrid, incomparabilele acvaforte ale *Dezastrelor războiului*, ne inspiră compasiune și indignare. Dar după aceea, ne întoarcem privirea spre *Disparates* și *Pinturas Negras*. În acestea, cu o sublimă, imparțială brutalitate, Goya dă pe față ceea ce gîndește despre morții din *Dos de Mayo*, atunci cînd ei nu sînt martirizați. Iată, de exemplu, doi bărbați — doi spanioli — cufundîndu-se, încet, către moarte, într-un nisip mișcător, dar cu multă hărnicie străduindu-se a se ciomăgi mortal unul pe celălalt. Mai încolo, iată o gloată întorcîndu-se acasă dintr-un pelerinaj — creștături de fețe triviale, deformate ca și cum s-ar reflecta în spatele unei linguri, toți cu gurile căsate și urlînd. Și ochii negri și vizi, îndreptați în felurite direcții, se holbează în gol, cu stupiditate.

Aceste creaturi ce bîntuie operele tirzii ale lui Goya sînt indescrisibil oribile, purtînd pe chipuri oroarea stupidității și animalității și întunecimii spirituale. Iar deasupra gropilor adînde în care ele mișună cu obscenitate, se află o lume de preoți răi și de călugări pătimiși, de femei fascinante a căror iubire este « un vis de minciuni și nestatornicie », de nobili infatuați și, în vîrfurile piramidelor, o familie regală de imbecili, sadici, Messaline și sperjuri. Morala tuturor acestor lucruri este concentrată în planșa centrală din *Caprichos*, în care îl vedem pe Goya însuși, cu capul culcat pe brațe și căzut pe masa sa de lucru, într-un somn turbure, în vreme ce atmosfera din jur este populată cu illececi și bufnițe damnable, iar în spatele scaunului său, un enorm motan vrăjitoare, dușmănos cum numai un motan al lui Goya poate fi, fixînd

indimenticabil chinuitoare gravuri și picturi, îngenunchind sau stînd într-o îngrozită așteptare ca în fața țevilor de pușcă ale unui pluton francez de execuție. Nu e nici o urmă aici din acea iubitoare încredere care, chiar în cele mai întunecate ceasuri, umple inimile bărbaților și femeilor care trăiesc neconținut în prezența divinului; și nici măcar o sugestie din ceea ce François de Sales numește « sfînta indiferență » la suferință sau fericire, din fundamentală seninătate de suflet, din pacea ce întrece orice înțelegere, stări care sînt proprii celor a căror atenție este cu fermitate fixată asupra unei transcendente realități.

Pentru Goya, realitatea transcendentală nu există. Nu se află nicio dovadă în biografia sau în operele sale că ar fi încercat vreodată o cît de îndepărtată experiență a acestei realități. Singura realitate pe care el o cunoaște este cea a lumii din jurul lui, și cu cît mai îndelung avea să trăiască, cu atît mai mult această lume îi va apărea mai înspăimîntătoare — mai înspăimîntătoare, adică, în ochii insului său rațional; pentru că vitalitatea lui se dezlănțuie irepresibil, chiar pînă la capăt, ori-decîteori trupul său nu era supus durerii sau bolii. Tînăr bărbat, plin de sănătate, cu bani și reputație, cu o frumoasă poziție și cu cîte femei ar fi dorit, el descoperise lumea ca pe un loc extrem de agreabil. Absurdă, desigur, și plină de destulă nebunie și destule potlogării spre a furniza subiecte nenumăratelor sale desene satirice — dar totuși destul de plăcută pentru a o socoti vrednică de a fi trăită din plin; dar, pe neașteptate, veni surzenia; și după bucurioasele zori ale Revoluției, Napoleon și imperialismul francez și atrocitățile războiului; și, cînd trupele invadatorului s-au retras, groaznicul Ferdinand al VII-lea și reacțiunea clericală și spectacolul spaniolilor luptîndu-se între ei; și tot timpul, ca bîzilitul unui cimpoi acompaniind țîpătoarele zgomote a ceea ce în mod oficial se numește istorie, enorma stupiditate a bărbaților și a femeilor din viața cotidiană, cronica mizeră a superstițiilor lor, bestialitatea intemperantelor lor violențe și orgii.

În chip realist sau în alegorii fantastice, cu o măiestrie tehnică ce crește cu vîrsta, Goya și-a amintit de toate. Nu numai de agoniile îndurate de poporul său de pe urma invadatorilor țării, dar și de nebuniile și crimele săvîrșite de același popor în relațiile dintre oameni. Marile pinze cu masacrele și execuțiile din Madrid, în-comparabilele acvaforte ale *Dezastrelor războiului*, ne inspiră compasiune și indignare. Dar după aceea, ne întoarcem privirea spre *Disparates* și *Pinturas Negras*. În acestea, cu o sublimă, imparțială brutalitate, Goya dă pe față ceea ce gîndește despre morții din *Dos de Mayo*, atunci cînd ei nu sînt martirizați. Iată, de exemplu, doi bărbați — doi spanioli — acufundîndu-se, încet, către moarte, într-un nisip mișcător, dar cu multă hărnicie străduindu-se a se ciomăgi mortal unul pe celălalt. Mai încolo, iată o gloată întorcîndu-se acasă dintr-un pelerinaj — creștături de fețe triviale, deformate ca și cum s-ar reflecta în spatele unei linguri, toți cu gurile căscate și urlînd. Și ochii negri și vizi, îndreptați în felurite direcții, se holbează în gol, cu stupiditate.

Aceste creaturi ce bînuie operele tîrzii ale lui Goya sînt indescriptibil oribile, purtînd pe chipuri oroarea stupidității și animalității și întunecimii spirituale. Iar deasupra gropilor afunde în care ele mișună cu obsenitate, se află o lume de preoți răi și de călugări pătmași, de femei fascinante a căror iubire este « un vis de minciuni și nestatornicie », de nobili infatuați și, în virful piramelii, o familie regală de imbecili, sadici, Messaline și sperjuri. Morala tuturor acestor lucruri este concentrată în planșa centrală din *Caprichos*, în care îl vedem pe Goya însuși, cu capul culcat pe brațe și căzut pe masa sa de lucru, într-un somn turbure, în vreme ce atmosfera din jur este populată cu illecei și bufnițe damate, iar în spatele scaunului său, un enorm motan vrăjitoare, dușmănos cum numai un motan al lui Goya poate fi, fixînd

asupra celui adormit privirea unor ochi terifiți. Pe pupitru sînt scrise cuvintele: « Somnul rațiunii zămislește monștri. » E un titlu ce permite mai multe interpretări.

Cînd rațiunea doarme, absurdele și respingătoarele creaturi ale superstiției se trezesc și devin active, ațîțindu-și victimele la o ignobilă frenezie. Dar nu e numai aceasta, rațiunea poate de asemenea să viseze fără să doarmă; se poate singură intoxica, cum a și făcut-o în timpul revoluției franceze, cu visele cotidiene ale inevitabilului progres, ale libertății, egalității și fraternității impuse prin violență, cu visele prezumției omenești și ale sfîrșitului nefericirii, nu prin a-tot-anevoioasele trudnice mijloace, ce singure pot oferi oarecare perspectivă de izbîndă, ci prin re-așezări politice și o mai bună tehnologie. *Capriciile* au fost publicate în ultimul an al secolului al XVIII-lea; în 1808, Goya, și întreaga Spanie, aveau să aibă prilejul de a descoperi consecințele unei asemenea vișări cotidiene: Murat mărșăluia cu trupele sale asupra Madridului; *Dezastrele războiului* aveau să înceapă.

... Războiul totdeauna slăbește și adesea nimicește crusta de decență cutumiară ce constituie o civilizație; de cele mai multe ori, crusta e subțire, iar sub ea zace — ce anume? Parcurgeți *Desastres de la guerra* ale lui Goya și veți afla. Abisul bestialității și al răutății diabolice, și al suferinței, pare aproape fără fund. Nu există practic nimic de care ființele umane să nu fie capabile cînd războiul și revoluția, sau anarhia le oferă prilejul necesar și respectivele scuze; iar chinului pe care ele îl stîrnesc, singură moartea îi poate pune capăt...

... Douăzeci de ani separă *Capriciile* de *Disparates* și ultima serie este dintr-o dată mai sumbră și mai enigmatică decît precedenta. O bună parte din satira *Capriciilor* constituie versiunea tăioasă a ceea ce poate fi numit tipul de humor al secolului al XVIII-lea. Dar în alte gravuri, răsună o notă stranie și neliniștitoare. Modul în care Goya minuieste subiectele sale este de așa natură, încît adesea tipul de humor al celui secol suferă o transformare din adîncuri, în ceva mai întunecos și ciudat, ceva ce merge dincolo de suprafața anecdotică a vieții, către ceea ce zace dedesubt — nesondatele adîncimi ale păcatului originar și ale originarei stupidități. Și în a doua jumătate a seriei, subiectul întărește efectul puternicei și dramaticei sinistre tratări; pentru că aici temele aproape tuturor planșelor sînt infam supranaturale. Ne aflăm într-o lume de demoni, vrăjitoare și duhuri, pe jumătate oribilă, pe jumătate comică, dar pe deantregul neliniștitoare, întrucît revelă destinul faptelor ce ajung să coboare în mizerabilele catacombe ale spiritului uman.

În *Disparates*, satira este, în totul, mai puțin directă decît în *Caprichos*, alegoriile sînt mai generale și mai misterioase. În chip evident, mult mai mult se dă a înțelege decît se oferă privirii. Dar ce anume? Asupra acestei întrebări, comentatorii au consumat o mare cantitate de ingeniozitate — dar, putem presupune, zadarnic. Pentru că satira, pare-se, nu este îndreptată împotriva unui particular rău social, sau a vreunei erori politice, ci, mai curînd, împotriva degenerății naturi umane ca atare. Este o sentință, sub formă de imagine, asupra vieții în general. Literatura și scripturile tuturor marilor religii abundă în asemenea scurte verdicte metaforice asupra destinului uman. Omul întoarce roata mîhnirilor, arde în focul dorințelor nesățioase, călătorește printr-o vale de lacrimi, duce o viață care nu e decît o poveste bilăbîită de un idiot și neînsemnînd nimic... Și așa mai departe. Bune, rele sau indiferente, citatele s-ar putea multiplica aproape indefinit. În limbajul artelor plastice, Goya a adăugat o memorabilă contribuție la rezerva de înțelepciune gnomică a umanității.

... În alte planșe, simbolismul este mai puțin clar, semnificația alegorică departe de descifrare. Calul acela pe sîrmă, de pildă, cu o femeie dansînd pe spatele lui; oamenii care zboară cu aripi artificiale sub un cer de sumbră amenințare; preoții

și elefantul; bătrînul rătăcind printre fantome. Ce înseamnă toate aceste lucruri? Poate răspunsul la această întrebare este că nu au nici o semnificație în vreun sens cit de cit obișnuit al cuvîntului, că asemenea imagini se referă la strict private evenimente ce au avut loc la nivelele obscure ale spiritului creatorului lor. Pentru noi, cei care le privim, se poate ca adevăratul lor argument și semnificație să consistă precis în faptul că ele dau la iveală atît de viu și totuși, inevitabil, atît de întunecos și incomprehensibil, cel puțin cîteva din necunoscutele ce există în inima fiecărei personalități.

Goya a desenat o dată imaginea unui moșneag mergînd șovăitor sub povara anilor cu ajutorul unor bastoane, imagine întovărașită de inscripția « Aûn aprendo » (« Învăț încă »). Moșneagul acela era el însuși. Pînă la sfîrșitul unei lungi vieți, el a continuat mereu să învețe. Ca tînăr, picta asemenea slabilor eclectici ce fuseseră maeștrii săi. Primele semne de putere și prospețime și originalitate apar în cartioanele pentru tapiserii, din care, cel mai vechi, a fost pictat cînd avea treizeci de ani. Ca portretist, el nu izbutеше a realiza nimic pînă aproape de patruzeci de ani. Dar la acea vreme, el știa într-adevăr ce avea să fie, și de-a lungul următorilor patruzeci de ani ai vieții, el se îndreaptă ferm înainte către consumatele realizări tehnice, în ulei, ale *Picturilor negre* și în acvaforte, din *Desastres* și *Disparates*. Creșterea stilistică a lui Goya a mers continuu de la constrîngere către libertate, de la timiditate la cutezanță expresivă.

Din punct de vedere tehnic, faptul cel mai izbitor, în aproape toate picturile și gravurile lui Goya, este că sînt compuse din una sau mai multe masse bine delimitate și desprinzîndu-se din fond, adesea deadreptul siluetate pe cer. Atunci cînd încearcă ceea ce s-ar putea numi o « compoziție răsbindă pe toată suprafața », încercarea sa rareori izbutește...

... Din fericire, în gravuri, Goya este foarte rar ispitit să se exprime în orice limbaj. În acestea, el compune aproape exclusiv în termeni de abrupte masse separate, siluetate în griuri și alburî luminoase pe un fond mai întunecos ce merge de la un « pointillé » negru pînă la un negru intens; sau în negruri și greu umbrite griuri pe albea virgină a hîrtiei. Cîteodată e o singură massă, alteori mai multe, echilbrate sau contrastate...

Cu *Desastres* și *Disparates*, maeștria acestei predestinate metode de a compune devine, se poate afirma, absolută. Nu este, desigur, singura metodă de compoziție. Într-adevăr, natura acestui particular idiom artistic constă în faptul că sînt probabil anumite lucruri care nu pot fi niciodată exprimate prin el, acele lucruri pe care Rembrandt, de pildă, era atît de în stare a le rosti în suprem de frumoasele și subtilele sale imagini inspirate din Biblie. Dar în cîmpul pe care și l-a ales să-l cultive — cel al idiosincraziilor temperamentului său — și pe care însuși calitatea sensibilității sale artistice l-a silit să-l aleagă, Goya rămîne incomparabil.

În românește de THEODOR ENESCU

ANDRÉ MALRAUX

GOYA ÎN ALB ȘI NEGRU

Ideea de adevăr în pictură este destul de confuză. Goya afirma că n-a avut decît trei profesori: natura, Velazquez și Rembrandt. Prin natură înțelegea el oare adevărul? De natură nu-i păsa deloc. Trebuie parcurse toate gravurile pentru a găsi în opera sa vreun arbore. Universul său e alcătuit din oameni și din pietre. Deseori o arcadă obsedantă, o umbră care amintește de un pod și de un pridvor, și mai ales de o ascunzătoare; cîte odată o stîncă îndepărtată, locul memorabil al unei legende infernale; sau aceste fragmente aride de orașe arabe cu clopotnițe catolice ivindu-se într-o lumină de Judecată de Apoi, ca porțiunea din Madrid a EXECUȚIILOR DIN 3 MAI. Fără a picta ruine, Goya a desvăluit spectrele orașelor; a făcut-o ca nimeni altul.

Pe fundalul său de piatră — arcadă, zid, temniță — totul aparține omului. « Natura » la care se referă este de fapt el însuși. (...)

Prin adevăr, Goya înțelegea atunci acea zonă a adevărului care impune un spectacol situat de firea sa la limita visului. Măștile din SARDEAUA nu reprezintă țărani adevărați, dar sînt și mai depărtate de carnavalul venețian, de burlescul napolitan. Ceea ce deosebește prima sa INCHIZIȚIE de cele ale lui Magnasco, ceea ce o ferește de vis, ceea ce o încarnează, e abandonarea desenului decorativ în favoarea unei tușe aproape buimăcite. Fețele îngrozite pe zidurile golașe sînt primul simbol al stilului său. Tablourile din San Fernando sînt desenate cu pensula; în universul lor, unde întreaga « natură » a secolului e pe cale să piară odată cu arborii, se elaborează temeiurile CAPRICIILOR, care nu vor mai depinde decît de noapte.

* extras

Goya este infirm. Și mai grav: crede, după cum susțin prietenii săi, că e infirm din vina sa. A pășit în iremediabil. Dar glasul care începe să-i stăpînească tăcerea și care va deveni din ce în ce mai profund nu e numai al său; e glasul dispărut al Spaniei.

Desenele sale ne intrigă în primul rînd pentru că ne întrebăm la ce foloseau. Desenul de maestru este fie un scop în sine, fie o încercare de a surprinde aparența ce se va întruchipa într-un tablou sau în repertoriul confuz de unde vor izvorî operele viitoare. Dar desenele din Prado nu sînt un scop în sine în sensul în care sînt anumite desene ale lui Leonardo, nici crochiuri; sau nu sînt decît pe jumătate. Mai curînd eventuale CAPRICII. Dar ce este un CAPRICIU?

Ilustrarea unor texte? E deajuns să fie citite pentru a se vedea că ele au fost adăugate adeseori desenelor. Cîte o dată sînt interjecții sau comentarii. « Bravo ! — Cine ar fi crezut ! — Priviți cît e de grav ! — Călătorie plăcută ! » dedesubtul CAPRICIILOR. « Pare a fi o femeie de treabă — Puțin ne pasă ! » dedesubtul desenelor, izvorăsc evident din imagine, nu o determină. Și frecventul « acesta »: « Aceștia cred în păsări — Aceasta o știe prea bine — Aceasta are multe rude . . . » pare să marcheze uimirea lui Goya în fața unor personaje pe jumătate străine. Cine deci îl consideră un ilustrator? El desenează ca în vis și afirmă că în NĂLUCILE UNEI NOPTI a desenat visurile sale. Dar noaptea nu e atît de rațională; cînd Goya își precizează coșmarurile, vedem că a ajuns să-și viseze desenele. Acest geniu e obsedat de propriile sale creații, iar visurile prea precise seamănă mai mult cu desenele sale, decît desenele cu visurile sale . . .

Un psihanalist ar zice că e bîntuit de simboluri. E brutal sensibil la demonii recunoscuți imediat de obișnuita neliniște omenească: nu numai tortura, ci și umilirea, coșmarul, violul, temnița. Ici, colo, lacătul . . . și vreo douăzeci de celule.

E primul mare regizor al absurdului. Fără îndoială, Curtea regală și orașul unde a trăit se pretau la acest lucru. Regina ascunde praful de pulbere al armatei în război împotriva Portugaliei pentru a nu vedea cum e delapidată visteria statului, destinată în mod legitim comediilor și operelor; legenda spune că răposatul rege a încercat să violeze cadavruul soției sale între flăcările lumînărilor și călugării în rugăciune. În piețe se joacă *autosacramentalul* Bunei Vestiri: un sfînt Mihail scoate în fața Fecioarei mantia sa neagră, descoperind o mîneacă umflată ca o pulpă de berbec și niște aripioare violete; ea îi oferă o ciocolată pe care el o refuză, căci Dumnezeu Tatăl i-a făgăduit o paella¹ la prînz; Sfîntul

¹Mîncare spaniolă din orez amestecat cu pește, carne, etc. (N.t.)

Duh apare, iar cele trei personaje sărbătoresc acordul lor dansînd cel mai puțin modest *fandango* în fața ambasadurilor stupefiați. Diavolul, ca și Fecioara, e prezent la toate răspîntiile.

De multă vreme Spania se simțea complice cu drăcimea sus-pusă. Filip al II-lea populează cu creaturi ale lui Bosch peisajul catacombelor cu care își protejează singurătatea. Și cine oare dacă nu Bosch și Brueghel au scos, înaintea lui Goya, din adîncul adîncurilor, monștri atît de viabili? Totuși Brueghel nu depășește pitorescul luptelor cu demoni și a Tentațiilor decît cînd, în *DOELE GREET* întîlnește Prăpădul, tața sîngeroasă deslănțuită peste colcăiala răzvrătită a nenorocirii. Dacă Goya manifestă mai puțină ardoare sălbatecă pentru a simboliza războiul, el încearcă să-l străbată pînă la capăt minuțios, să-i extragă absurditatea metafizică. Uniforma soldaților săi francezi cu greu poate fi socotită franceză; nu-l fascinează curajul patriotului spaniol, ci orbul, mutilatul, torturatul — acuzarea lui Dumnezeu. Iar cucuveaua ironică și amenințătoare a Evului Mediu, simbol demonic al tripticurilor lui Bosch, proliferază pînă la zborurile tăcute ale bufnițelor care năvălesc în noaptea sa.

A fost mai întîi admirat pentru spiritul său fantastic, puternic numai cînd tragismul său îl sprijină. Puterea sa de sugestie datorează prea puțin celui talmeș-balmeș cu care e încărcat, datorează în schimb totul spaimei cosmice provocate de arătările sale uriașe, *COLOSUL*, *FRICA* din *Disparate*. Fără îndoială, el este cel mai mare interpret al neliniștii cunoscut vreodată de Occident; neliniștea e trăsătura de unire a creațiilor sale cele mai obsedante, de la *SATURN* la simpla *PRIZONIERĂ* și la strangulați. Cînd geniul său își află cîntecul profund al răului, n-are importanță dacă în adîncul nopții sale se rotesc sau nu mulțimile de năluci, acel popor derizoriu de bufnițe și de vrăjitoare...

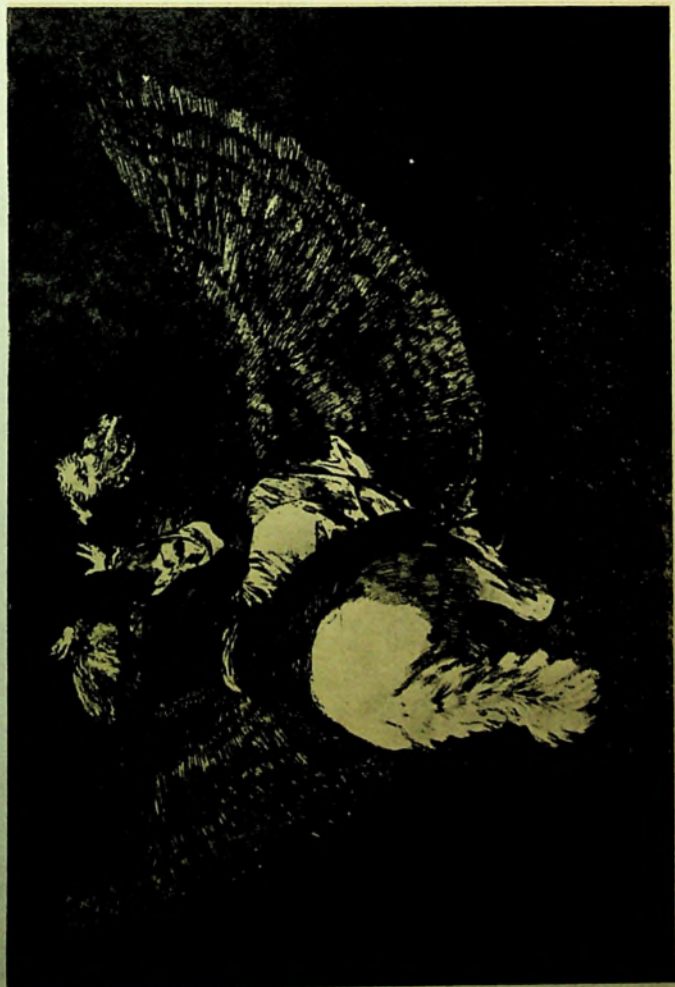
De ce aceste vrăjitoare? Nu crede în vrăjitoare. Ele fac parte din categoria acelor monștri, în același timp neliniștitori și comici, pe care încerca să-i îmblînzească, și exprimă fără îndoială elementul demonic pe care l-a atribuit dintotdeauna femeii. Clasează demonii: « Aceștia, notează dedesubtul unei planșe intitulată *STRIGOI*, sînt dintr-un alt soi: veseli, amuzanți, serviabili, poate că nițel cam lacomi și puși pe șotii; la urma urmelor, niște omuleți de treabă ». « Dacă n-ați fi venit de loc, scrie el mai puțin ironic sub o altă planșă, n-ar fi fost mare pagubă... » Unele fraze intrigă și mai mult: « E ciudat că această stirpe nu vrea să se lase văzută decît noaptea și în beznă. Nimeni nu poate ști unde se închid și se ascund ziua. Oricine ar fi fericit să descopere o vizuină a stărilor, să pună stăpînire pe ele și să le arate într-o cușcă, etc. » De ce oare Nerval și Baudelaire, la rîndul lor, vor face ca nașterea poeziei moderne să fie veghiată de atîția strigoi și de atîtea vrăjitoare?



GOYA: « Colos adormit ». Desen pentru « Disparate » negrat, Madrid, Prado



« Disparate, mod de a sbura ». Acuaforte



« Disparate sburător ». Actualforté



« Disparate de scamator ». Desen pentru un « Disparate » negravat, Madrid, Prado



Desen pentru « Disparate dănuitor ». Madrid, Prado



« Disparate de fiară ». Acuaforte



« Disparate de nerod », Acuaforte



Desen pentru « Disparate liniștit » - Madrid, Prado



« Disparate liniștit » - Acuaforte

« Disparate general ». Acuaforte





« Disparate cu morți » Desen pentru « Disparate » negravat, Madrid, Prado



Desen pentru « Disparate de frică » - Madrid, Prado



« Disparate de frică » - Acuaforțe



« Poarta infernului », Desen pentru « Disparate » negravat Madrid, Prado



Desen pentru « Disparate triplu » Madrid, Prado



« Disparate matrimonial » Acuaforte

Orice artă a adîncurilor cere ca artistul să se abandoneze unor chemări solicitate, însă puțin controlate — ceea ce nu se întîmplă fără riscuri. Goya s-a crezut satiric. Satirizînd pe cine? Pe politicienii vremii sale, mondenii, cochetăria, medicii, preoții, orgoliul nobililor: tot ce considera el a fi impostură. Fără îndoială că teritoriul marilor comici pare întotdeauna destul de strîmt, și chiar cel al lui Molière... Dar Molière, al cărui geniu nu este nici religios nici metafizic, voia numai să distrugă în omul social partea sa de comedie; mitul său e omul adevărat. Doar mici himere ale vanității franceze, față-n față cu moștenirea visurilor lui Don Quijote! Satira lui Goya n-are decît un singur obiectiv: omul — nu omul social: creatura — începînd cu femeia...

Amărăciunea, bijbînd la început, va sfîrși prin a-și găsi obiectul: « caricaturile » care, în CAPRICII, te duc cu gîndul la gravurile englezești, nu dispar în PROVERBE. Nu mai există bătrîne în fața oglinzii, ci marile apariții, spectrul războiului, asasinatul, monștrii, oamenii închiși în saci și personajul monstruos cu trei picioare și două capete care simbolizează căsătoria și, poate, iubirea. Impostura pe care o va ataca din ce în ce mai mult nu e cea care satisface vanitatea, e cea care fixează nedreptatea. Nu ignoră mila nici în fața închisorii, nici în fața Inchiziției, nici în fața războiului; însă mila sa lipsită de blîndețe pare o fraternitate hăituită. El plînge mai puțin victimele deoarece nu se consideră victimă. Condiția umană este și ea o închisoare, iar cei pe care îi urăște în primul rînd sînt traficanții de speranță. În fața politicienilor și medicilor se mulțumește să rînjească; călugării îl obsedează din cauză că sînt impostori în numele lui Christos. Și cîteodată viața însăși — și în primul rînd a sa — i se pare o impostură a lui Dumnezeu.

El s-a crezut totuși raționalist. « Somnul rațiunii produce monștri ». De aceea, fără îndoială, își va acoperi cu ei pereții. Notele sale la CAPRICII ne afirmă că scenele reprezentate sînt consecința superstiției și a unei educații proaste. Greșim dacă am crede în fantome. Atunci, de ce sînt pictate atît de convingător? Gîndul duce la Laclos, afirmînd cam în aceeași vreme că LEGĂTURILE PRIMEJDIOASE erau o operă morală. La sfîrșitul DEZASTRELOR, o ciudată marionetă, totodată marionetă și Rațiune, așa cum ducesa de Alba din CAPRICII este în același timp marionetă și ducesa de Alba, va aduce, într-o strălucire de tablou iezuit, un simbol de alinare. Drept care se va grăbi să graveze BĂTRÎNUL RĂTĂCITOR PRINTRE FANTOME... E raționalist cum Cervantes e un autor de romane de aventuri, cum Dostoievski e un romancier social. Raționalismul comentariilor sale la CAPRICII era moralizant și sînt destul de puțini profeți ai iremediabilului — pe orice treaptă ar fi — care nu se vor moraliști; Pascal, Baudelaire, Dostoievski, Tolstoi, Nietzsche sînt.

Nici o victimă, la Goya, care să nu sugereze pe călău, niciuna din prizonierele sale care să nu-l sugereze pe judecător, niciuna din figurile sale care să nu sugereze sau să nu încarneze demonul. Dacă Bosch introduce pe oameni în universul său infernal, Goya introduce infernalul în universul uman. La Bosch demonii sînt cei cruzi. Mulțimile lor sînt la amîndoi mulțimi de victime, Goya cunoaște însă și mulțimea călăilor. Fără îndoială, el e singurul dintre pictorii noștri al cărui glas, în război, nu e nici de intrus, și nu sună nici derizoriu; și e totodată cel mai mare poet al singelui. Am spus în altă parte că, pentru un agnostic, una din definițiile posibile ale demonului este următoarea: ceea ce, în om, năzuiește să-l distrugă. Acest demon îl fascinează pe Goya. Satan nu reprezintă pentru el personajul așezat pe tronul lui Bosch, el este un muribund căruia i s-au tăiat membrele și dedesubtul căruia Goya scrie: « Am văzut asta ».

Acestui rînjēt în fața condiției umane, vremea noastră și-a asumat sarcina să-i desvăluie sensul: e rînjetul condamnaților. Spiritul scapără în curțile interioare ale închisorilor care duc spre execuție; o ironie ce seamănă cu ironia lui Goya. Îndată ce compune numai pentru sine, un sentiment obsedant unește scenele sale, în aparență cele mai diferite, într-o unitate a temniței: *sentimentul dependenței*. Ființa pictată e aproape întotdeauna posedată. Dacă pentru el, ca și pentru cel mai constant geniu al țării sale, omul nu e bun decît pentru a exprima ceea ce îl depășește, ceea ce-l depășește nu mai este Dumnezeu.

Romanticii au văzut în Goya un prodigios autor de crochiuri, cum au fost unii venețieni și japonezi; ceea ce n-a fost de fapt niciodată. Baudelaire îl situează foarte sus pe scara valorilor și a intrat în obișnuință să fie considerat un Daumier dramatic. Fără îndoială, e un pictor și un desenator de caracter, un anti-italian, un artist pentru care artă și frumusețe sînt idei distincte. Dar desenul de caracter țintește să dea întreaga forță particularului; Goya desenator țintește într-acolo atît de puțin încît specialiștii discută de o sută de ani pentru a ști dacă cutare din Majas este sau nu ducesa de Alba, al cărei chip îl cunoaștem totuși din portretul pe care i l-a făcut; și cad (uneori) de acord, nu asupra asemănării, ci asupra cîtorva rînduri din carnetele pictorului...

De altfel, desenele sale importante poartă, aproape toate, pecetea memoriei. Nu există nici o mărturie că s-ar fi dus să facă crochiuri în celule. Stă în permanență la pîndă pentru a capta formele; nu le este însă supus. Alegerea sa are o chemare, chemarea sufletului. Tot ce vede nu face decît să precizeze confuzele forme acuzatoare pe care le poartă în sine. Să ne amintim de strigătul lui Daumier, atît de « crochist » în aparență: « Știți prea bine că nu pot să desenez după natură ! »

S-a vorbit mereu despre puterea sa de expresie. Gautier admira în el un prodigios regizor și înțelegea prin putere de expresie putere de reprezentare. Însă Goya vrea să exprime, nu să reprezinte. El este cel care a distrus reprezentarea vremii sale. Ea exprima pasiunile prin ceea ce aveau comun fețele, gesturile, care le desvăluiau peste orice limită. E știut rolul pe care îl aveau atunci în învățămintul desenului «capetele de expresie»: Frica, Bucuria, Tristețea. Adesea, fețele înspăimîntatelor lui Goya abia de înfățișează frica. Să emoționezi reprezentînd emoția resimțită de personaj este una din legile esteticii baroce; în CAPRICII nu există decît figurile fantastice care exprimă sentimente violente. Martirii în stil baroc, mușchiuloși sau leșinați, erau atunci în plină glorie; oricît de dramatică ni se pare arta lui Goya, ea a fost de fapt o simplificare furioasă.

Pe atunci existau cîteva picturi vii, dar mai puține desene. Bietei supraviețuiri a geniului italian, academismului lui Mengs, atunci biruitor la Madrid, îi corespundea desenul tradițional; iar Magnasco n-a îndrăznit niciodată să lase creionului libertatea cu care pensula ciuruia pînzele sale cu ghimpi de lumină: desenele sale, de un baroc prudent, ignoră pata. . . Cu excepția lui Rembrandt — iar gloria sa era suspectă — desenul se eliberase mult mai puțin decît pictura; desenul lui Guardi nu scăpa întotdeauna de decorativ, tușa impetuoasă a lui Rubens se redusese în desenele sale la arabesc, iar cele două desene în creion cunoscute ale lui Greco sînt departe de stilizarea picturii sale. Spania își căuta libertatea mai mult în schiță decît în desen. Numai în sepiile lui Fragonard (epoca îngăduind pensulei mai multă libertate decît liniei) pare să iasă la iveală independența pictorului, supunerea formelor unui domeniu specific plastic. Dar petele cele mai libere ale lui Fragonard rămîn obscure orientate de caligrafia în fața căreia se supune pictura sa. Să comparăm gurile sale de femeie cu ale lui Goya ! După Michelangelo, orice desen baroc tradițional este în serviciul unei seducții.

Fragonard exprimă valorile vremii sale, Goya le distruge. Oricît de strălucitoare e libertatea primului, ea nu e eliberată de femeie. Cu siguranță, Goya cunoaște femeia; ea nu reprezintă în ochii lui instrumentul privilegiat al plăcerii, ea e moștenitoarea Genezei, virtuala vrăjitoare, posedata lumii necunoscute.

Dar puterea de expresie a lui Goya nu aparține mijloacelor de reprezentare. Dacă acest desen este unul dintre cele mai expresive, e din cauză că e specific, cum e cîteodată muzica lui Vittoria sau a lui Beethoven. Desenul exprimă mult mai puțin prizonierul sau durerea cît mai ales inima captivă și dureroasă a lui Goya. Acesta se află în căutarea formelor proprii, ca un dramaturg sau un romancier în căutarea unora din personajele

sale. Nu le găsisse deloc la San Fernando decît într-o lume a deghizării: carnaval, nebulie, Inchiziție. El știe de altfel ce anume le despărțise atît de mult timp de el, ce anume orbea întreaga sa epocă: teatrul. Teatrul domina atît de evident celelalte arte încît Rousseau, exaltînd natura, ajungea să substituie un decor de operă comică unui decor de tragedie. Goya a substituit marei opere iezuite un teatru de măști. (...)

Dar dacă la Goya manechinul poate fi întîlnit cîteodată, masca există întotdeauna. Și aici se află poate cheia desenului său, și mai mult încă atunci cînd e gravat: fața pictată a acestor femei urmărite de monștri, schimonoseala de carnaval a monștrilor înșiși, a craidonilor, cochetelor, codoașelor, călugărilor, vrăjitoarelor, totul tinde către mască. Mai întîi aceasta e direct reprezentată în GENEALOGIE; apoi devine vie în călăreții cu cap de animal din « Cum au strîns-o în corset ! »; în sfîrșit trupul omenesc dispare, însă măgarii simbolici din CAPRICIILOR duc cu gîndul la un festin al capetelor. Cîteodată granița nu mai poate fi deslușită: tînașa femeie din al doilea capriciu poartă o mască, dar bătrîna care o urmează poartă oare mască, sau îi vedem trăsăturile?

Ajungînd la mască, el ajunge la tip: figurile acestui joc de bîlci grandios nu sînt mult mai numeroase decît cele din realitate: bătrîna știrbă, vrăjitoarea, codoașa cu cap de broască, eleganta cu cap de păpușă (odată cu CAPRICIILE femeile, aproape absente în scenele din San Fernando, dau năvală în adevăratul său stil) și seria de caraghioși care puteau fi văzuți încă acum zece ani, stînd la masă în cafenelele orașelor, în fața vreunui perete roșu, unde căldura făcea să tremure umbra lanțurilor barbare spînzurate în ex-voto... Tipul masculin la Goya trece de la călărețul stupid la demon, prin cel al avarului, călugărului suspect și al gnomului poznaș și se pierde în arătări cu două coarne, delegate ale diavolului deasupra supliciilor sau a cuplurilor de femei.

Cît de puțină importanță are chipul individual la acest ilustru portretist ! În posedat, posedatul are o însemnătate mai mică decît demonul. În cele optzeci de planșe ale CAPRICIILOR nu există decît o față adevărată: fața sa.

Masca nu reprezintă pentru el ceea ce fața omenească ascunde, dar ceea ce o fixează. El cunoaște măști teribile. Toate artele majore, în care demonul e prezent, babiloniană, precolumbiană, chineză, romanică, sînt la o anumită treaptă arte ale măștilor. Dar expresia artei romanice la începuturile ei nu se află în cutare sau cutare figură, oricît de individualizată ar fi ea, ea se află în ansamblul timpanelor. Iar Goya reconstituie o limbă căreia operele sale din San Fernando nu i-au încredințat toate hieroglifile.

În vremea sa sentimentele nu erau exprimate altfel decît prin gestul demonstrativ. Era gestul pantomimei unde înlocuia cuvîntul; și, încă odată, cel al teatrului. El se acorda cu stilul acestuia și cu nevoia resimțită de

actor de a ține seama de spectatorii depărtați (nevoie de care ne-a eliberat cinematograful). În întreaga operă a lui Goya, de după CAPRICII, nu cred că se găsește un astfel de gest. El nu lasă să cadă îndărăt brațele celui împușcat, din 3 MAI, le înalță; el exprimă sufletul prizonierului prin prostrație. Ca și romancierul modern, știe că risul poate exprima neliniștea condamnatului cu mai multă forță decât lacrimile. El nu simbolizează, revelează. Goya se înfurie împotriva « liniei », bombăne că nu există în ea natura, că nu cunoaște « decât planuri care înaintează și planuri care se retrag ». Și totuși linia e un element capital al stilului său: dar nu mai e linia conturului.

Linia aceasta pe care încearcă s-o surprindă, trecînd prin coșmaruri, linia aceasta care va elibera de teatru trupul, scena, lumea, la fel cum masca a eliberat fața, ea există: era a lui Rembrandt. Stilul de desenator al acestuia era rivalul stilului unei întregi culturi: inventase în exclusivitate un nou fel de a desena. Primul (după cîteva desene de Tițian pe care, fără îndoială, nu le văzuse niciodată) abandonase contur și volum. Se spune că le-a substituit lumina. Ceea ce el a substituit acordului simțurilor cu lucrurile reprezentate e un domeniu al semnelor expresive. Pare să deseneze « din interior ». El e primul care, departe de a căuta expresia *personajelor*, cum o făc Michelangelo sau Tintoretto, fuge de ea. Fără îndoială, lucrările sale în acuaforte sînt străbătute de o lumină a destinului; ne gîdim însă prea mult la acuaforte cînd vorbim de lucrările sale în sepia: deosebirea între ele e tot atît de mare ca și față de tablouri. Gravează cu vîrfurile creionului și desenează cu pensula. Goya a continuat expresia unde a lăsat-o Rembrandt. Și el desenează de preferință cu pensula; și el caută o expresie specifică; și el ține mai puțin la față decât la gest, mai puțin la gest decât la scenă, mai puțin chiar la scenă decât la un soi de complicat semn dramatic, care dă unitate planșei și care creează pentru Rembrandt opera de artă. Dar odată cu el se va stinge liturghia solemnă în care lumina biblică transfigura poporul stăpînului său: Goya nu are decât un ecleraj.

El distruge ceea ce Rembrandt păstra ca arabesc. Neîndoios, deosebirea dintre ei se află în primul rînd în suflet; dar și faptul că desenul lui Rembrandt nu duce în mod necesar spre gravură, în timp ce al lui Goya duce spre ea cu aceeași rigoare cu care majoritatea desenelor italiene tind spre tablou. Mărturia sa teribilă e un mijloc de a grava cu geniul, la fel cum geniul său e un mijloc de a depune mărturie. Vrea să facă gravuri. Arta sa este atît de apropiată de arta noastră prin supunerea unui spectacol, totuși impresionant, unei unități de-o *altă natură*.

Încă de la San Fernando am văzut că fundalurile sale se schematizează; în desenele ele sînt goale sau schițate de forme vagi. Poate că-și amintea

de fundalurile albe ale lui G. D. Tiepolo, care înfățișează cerul strălucitor al FUGII ÎN EGIPT ; și primele sale fundaluri negre par adesea să reprezinte noaptea. Funcția lor e mai curînd cea a fundalurilor de aur din Evul Mediu : ele smulg realității scena, o situează imediat, ca și scena bizantină, într-un univers care nu aparține omului. Acest negru e aurul demonului. Dar este deasemenea un negru de gravor, o materie. Și această materie care exprimă realitatea fără s-o imite, un desen care și el își capătă valoarea prin materie, prin linia sa gravă sau schițată, prin cioburile arabescurilor sale, prin tot ceea ce îl face linie gravată. Ca și timpanul romanic, planșa lui Goya presupune o unitate specifică, unde ce este reprezentat nu e decît un element. Personajele sale apar profilate în noapte precum Christ de la Autun asupra destinului lumii. Dacă înțelege ca universul să devină universul lui Goya, înțelege de asemenea să-l transforme în acuaforte.

La fel desenele sale, care nu sînt toate pregătiri pentru acuaforte, sînt în cel mai înalt grad desene de gravor, în sensul în care se poate vorbi de desene de pictor și de desene de sculptor. (Cînd Rembrandt a distrus desenul prin contur, și desenul prin contur legat de depărtare pe care Leonardo i-l substituise, pictorii nu mai sculptau . . .) Îndată ce Goya înțelege să depășească reportajul coșmarului, apare în stilul său încordat accentul gravat care îi conferă cea mai înaltă calitate. Se știe că a fost unul dintre cei mai inegali maeștri : există de toate în albușele sale, exorcism, încercări de a îmblîzi demonii minori, însemnări, amintiri, satire, visuri. Căutări de lumină? Aproape de loc. Căutări de linii și de pete. De acum înainte lumea vizibilă și lumea invizibilă nu mai sînt făcute decît pentru a ajunge la gravurile sale ; acest colorist, printre cei mai mari pe care i-a cunoscut arta, va spune « că în natură nu există decît negru și alb ». Și cîteva trăsături colțuroase și crispate de prizonieri vor fi de ajuns pentru ca întregul desen al vremii lor să pară decorativ . . .

...Cele mai bune desene ale sale cu pensula păreau aventuri, anexau unei lumi transcendente ceea ce reprezentau ; dar între visul sau modelul lui și desenul în creion litografic pare să se interpună o sepie de altă dată, față de care aceasta n-ar fi decît replica. Cu atît mai mult cu cît scenele sînt aceleași. Lucrările sale în acuaforte nu mai erau altceva decît gravură, iar pinzele și portretele nu mai sînt decît pictură ; dar desenele, pata nedefinită de pensulă, n-au drept materie decît o linie tremurătoare și nițel turtită, de un gălbui deschis asemănător cu cel din acuaforte, unde folosea tehnica lui Tiepolo. Pare să se reîntoarcă înapoi la tinerețe. Pînă în ziua cînd descoperă că materia litografiei nu e negrul ci albul.

Exact ceea ce descoperise odinioară în acuaforte. Descoperise ceva asemănător în pictură cînd, rupînd cu « viziunea obiectivă » a portretelor

sale, folosind câteodată culoarea aproape pură, jucându-se cu accentele de negru, găsind sau regăsind insolenta scurgere a pensulei din câteva opere de Rubens, Rembrandt și Hals, el ceruse tablourilor o expresie la fel de specifică ca aceea a vitraliilor primitive care cunoscuseră eclerajul — și pasta... Libertății de eboșă a lui Magnasco el încercase să-i dea greutatea și forța libertății lui El Greco. A avut nevoie de nebuni, de carnaval, de infern și de tot ce-l smulge pe om din sine însuși. Retras în Casa Surdului, apărat de garda măștilor și fantomelor cu care își acoperise pereții, întreprusese deseori dialogul său amar cu aceste spectre proliferante pentru a relua dialogul cu pictura, pe care-l începuse singur, treizeci de ani mai devreme, și pe care îl continua singur. Îi mai era încă teamă de nebunie? Cît de acasă s-ar fi simțit ea aici ! Aceste apariții, furișându-se la început, puseseră stăpînire pe casă și pe sine însuși. Nu le îngăduise însă decît o viață nocturnă, ceva mai mult decît viața neagră și albă a gravurilor și visurilor sale, o viață de *camoëu*. Ele nu fuseseră decît un freamăt nedefinit față de asprul cîntec regal pe care îl inventase și pe care îl numea culoare. Vînațoarea sa « după forme care nu există decît în imaginația oamenilor » îi arătase în ce măsură realul este vulnerabil. Știa acum că dacă există o solitudine unde solitarul e un abandonat, există una unde nu e solitar decît pentru că oamenii nu l-au întîlnit încă. A înțeles de ce profeții își află forța lor în deșert. Și dacă deșertul său îi dădea forța să-și impună spectrele, i-o dădea și pe aceea de a impune un limbaj mai profund decît al lor. [. .]

Să comparăm MĂTURĂTOAREA de Rembrandt cu LĂPTĂREASA de Goya, din muzeul de la Bordeaux; prima este o transfigurată din Sfînta Familie, o Samariteană; a doua, pretextul unui tablou. Pînă la Goya, orice portret se adresa și imaginației. Douăzeci din portretele sale nu mai au nimic de-a face cu portretul, nu mai sînt decît artă. Acest om pentru care visul era a doua viață, și poate chiar viața însăși, a eliberat pictura de vis. El i-a dat (nu printr-o tresărire de Hals muribund, ci cu perseverență) dreptul de a nu vedea în real decît o materie primă, nu pentru a crea un univers împodobit cum încercau poeții, ci pentru a crea un univers specific cum încercau muzicienii. El e primul care a supus modelul tabloului și nu tabloul modelului; el care, înaintea lui Constable, Corot, Daumier, Delacroix, a atins stilul de eboșă; el care (pentru că rupea cu imaginația), rupînd cu armonia așa cum era concepută atunci, a inventat disonanța. Așa cum a impus Spaniei viziunile sale, îi impunea sufletul său, mai prezent în câteva raporturi de roșu și de negru decît într-o mulțime de năluci. Iar foiala oarbă a fantomelor veghea asupra meditației pasionate în care Goya descoperea culoarea modernă...

La Bordeaux, unde n-a putut să-și ia cu el monștrii, îi desenează din nou. În acel desen tremurător, îmbătrînesc și ei. . . . Dar, odată în plus, ca și la San Fernando, ca și cu noaptea CAPRICIILOR, el descoperă. Descoperă deodată ceea ce n-a încetat să caute de cînd a atins o piatră: *materia* litografică. Întinzînd mai întîi pe toată piatra griul din care va smulge albul prin răzuire, reîntră în posesia negrului, a materiei, a liniei furios decisive — accentul culorii sale. El pune piatra ca o pînză pe șevaletul ei. Nu-și mai ascute creioanele, le folosește ca pe niște pensule. Caută efectul de ansamblu care cere distanțarea, ceea ce făcea în fața tablourilor sale, dar ceea ce nimeni, mult timp, nu va cere de la litografie. Și îl isprăvește folosind lupa, nu din grija pentru detaliul pe care-l evită — dar pentru că vederea sa se duce . . .

Atunci, mîinii tremurătoare a desenelor cu creioanele ascuțite i se substituie din nou mîna suverană de odinioară. Nu pentru monștri; pentru cealaltă pasiune permanentă a vieții sale, cea cunoscută de el înaintea fantomelor și împotriva căreia acestea n-au avut înțîietatea: chiar dincolo de glasul neliniștii el auzea pulsația sîngelui. E ecoul urletului reîntors al războiului, al glasului secular al Spaniei abandonate: taurul.

După TAURII DIN BORDEAUX continuă să picteze în acea sfîșietoare lumină unde apropierea morții îi unește pe Tițian, Hals, Rembrandt, Michelangelo, bătrîni obosiți de viață dar nu de pictură, în sfîrșit distanțați de oameni și care nu mai pictează decît pentru ei înșiși. Pictorii cunosc bătrînețea, dar pictura lor n-o cunoaște . . .

(Din *L'étude sur Goya*, prefață la *Dessins de Goya: l'album de San Lucar*, Skira, 1947)

În românește de ION MIHĂILEANU

Secolul 20

omagii pentru

ALEXANDRU PHILIPPIDE

și

GEO BOGZA

ALEXANDRU PHILIPPIDE

Priveliști din vis

Ascult *Variațiile* simfonice pentru pian și orchestră de César Franck și deodată mă aflu într-un peisaj văzut în vis de mai multe ori, peisaj familiar și misterios care de fiecare dată în vis mă neliniștește în chip plăcut. E un drum pe niște culmi de dealuri cu păduri, drum cu cotituri care parcă aș ști încotro duce, pe care îl cunosc dar numai din vis și în vis. E un peisaj făcut din frânturi de peisaje văzute în viața mea de până acum, frânturi însă care nu sînt întocmai cele văzute în realitatea exterioară. Acum cîteva zeci de ani cînd am auzit înțîia oară *Variațiile* lui Franck nu visasem încă peisajul care mi s-a ivit în minte astăzi. Dealtfel cred că e prima oară cînd *Variațiile* lui Franck îmi sugerează un peisaj, mai exact un drum într-o priveliște cunoscută din vis. Și niște stranii crengi înclîcite s-au ivit și ele și au rămas. Sînt curios dacă la viitoarea ascultare a *Variațiilor* îmi va apărea din nou acest peisaj. Este unul dintre peisajele care se ivesc cel mai des în visurile mele. Este în el un mister mereu pe cale de-a se deslega, o neliniște fără complicații sufocante, totul de-o simplitate profundă, ceva poate cu rădăcini în copilărie. În el parcă ar vrea să trăiască din nou întîmplări, care anume? poate că rătăcirii pe drumuri printre păduri, livezi și vii, drumuri care de fiecare dată își schimbă mersul, dar știu că voi ajunge pe ele în același loc unde este o scară țargă într-o mare și frumoasă clădire părăsită, așezată pe un vîrf de deal, parcă asemănătoare cu aceea, dărăpănată dar nu ruinată pînă la urttenia, ușor dezolată și ușor dezolantă, văzută în plimbările adoles-

ecouri din viață

cenței. Ar fi de găsit aici, măcar în parte, originea acestui peisaj din vis. Și tot așa cercetînd bine, ar fi de găsit originea și a altor priveliști și chiar întîmplări din alte visuri ale mele care și ele se repetă, nu întocmai și totuși aceleași în oarecare măsură, niciodată cu totul la fel dar *în același ton*. Interesant este faptul că muzica, scormonitoare mai mult decît oricare altă artă a adîncurilor conștiinței, scoate de acolo impresii și stări de suflet de care nu știam nimic și, lucrul cel mai interesant dintre toate, trezește întîmplări și priveliști, trăite și văzute în vis, nu în viața trează. (iulie 1977)

Regretăm deobicei clipe, nu întinderi mai lungi de timp. Și aceasta nu atîta din cauză că acele clipe s-au întipărit mai adînc în memorie datorită greutateii și valorii lor, cît din cauză că le încercăm noi cu o greutate și cu o valoare pe care n-o au numaidecît în ele însele. O ocazie pierdută, fie ea oricît de puțin însemnată, ne doare uneori mai mult decît tonul trist al unei epoci întregi din viață. În domeniul sentimentului, mintea noastră se prinde de detalii și prinde detalii, mai repede și mai ușor; să fie aceasta din cauză că sîntem mai comozi și mai lăsați în ce privește activitatea noastră afectivă, care se supune deobicei unui efort minimal? Să fie o indolență, chiar uneori o lene, în ce privește simțirea, asemenea cu indolența ce se arată cîteodată și în mecanismul gîndirii? Poate că da, însă asemănarea se oprește aici. Indolența în activitatea gîndirii este mai gravă, este chiar degradantă pentru demnitatea omenească. (febr. 1978)

OMAGII

Misteriosul Cristal

Un gânditor modern cu gustul paradoxului spunea că niciodată nu vorbim mai bine despre noi decât atunci când vorbim despre alții. Să-l ascultăm atunci pe Al. Philippide vorbind despre Paul Valéry: «Poezia lui Valéry este cea mai vie dovadă că gândirea practică se poate împăca și îmbina foarte bine cu neprevăzutul imaginației. La Valéry gândirea poetică se asociază perfect cu mecanismul inteligenței speculative. Poezia sa este la antipodul paroxismului simțirii și la antipodul desmășării verbale de care secolul nostru a fost și este cuprins de multe ori. Opera lui, un pisc de strălucire pe care nici un potop de dezordine nu-l înecă. Cețuri temporare îl pot câteodată înconjura, dar fără să-l întunece, cețuri pe care le stîrnesc ignoranța, lenea de a gândi, graba comodă. Piscul continuă să strălucească mai departe în lumina goetheană a adevărului și a poeziei».

Se poate da o definiție mai exactă poeziei lui Al. Philippide, decât o formulează aceste rînduri modulate cu intuiția neșovăitoare a lucrurilor spuse odată pentru totdeauna? Este cu atât mai impresionant adevărul acestei intuiții, cu cît poezia *Stîncilor fulgerate* sau a *Monologului în Babilon*, trecînd printre arcele marelui romantism al secolului trecut, cunoscînd voluptatea tragică a nopții lui Novalis, apăsările terifiante, hăurile și singurătatea cosmică a Luceafărului eminescian, privind din transcendent materia care visează, ea, această poezie cutremurată de mari neliniști, nu uită nici o secundă să proclame mistuitoarea, obsesiva nevoie a rațiunii ordonatoare:

*V-ar trebui o nouă născocire
În așa fel ca, fără mijlocire
De-a dreptul să s-atingă gîndire cu gîndire,
Iar eu să pot în voie să cutreier
O omenire toată numai creier.*

Aceasta este numai una dintre fațetele multiple ale misteriosului cristal al poeziei lui Al. Philippide. S-o ascultăm, s-o murmurăm înăuntrul ființei noastre, să ne atîrnăm de lumina ei, așa cum însuși poetul o spune:

*M-atîrn de tine poezie
Ca un copil de poala mamei,
Să trec cu tine puntea lumii
spre insula de veșnicie.*

VASILE NICOLESCU

Portretul artistului: în tinerețe și la zenit

Sînt aproape cinci ani, de cînd, printr-o fericită întîmplare, l-am văzut pentru prima oară, de aproape, pe Alexandru Philippide. N-am îndrăznit să-i vorbesc; nici măcar nu m-am apropiat de cel mai prestigios din sărbătorii acelei zile. Eram, pare-se, cel mai tînăr premiat al anului literar 1973 și dacă n-aș fi stat tot timpul în preajma lui Cezar Baltag, nu știu cum m-aș fi descurcat în frumoasa incintă din Kiseleff 10. Neîndrăznind să m-apropii mai mult de Alexandru Philippide, m-am mulțumit să-l urmăresc cu atenție, deși, plecînd de-acasă, făcusem un pariu cu mine însumi: dacă îi vei vorbi, drumul tău literar va fi norocos. L-am privit numai, l-am privit pe Alexandru Philippide, l-am auzit rostind un cald cuvînt de mulțumire și în mintea mea a revenit, din ce în ce mai apăsător, acel extraordinar portret al artistului în tinerețe, pe care i-l făcuse, în *Vremea*, Ion Barbu: «... un adolescent comprimat și închis, ca un nor de energie».

Ce-ar putea spune azi — după Ibrăileanu, Iorga, G. Călinescu, Șerban Cioculescu — un tînăr confrate, nu doar spre a-l omagia pe marele scriitor Alexandru Philippide, ci și pentru a schița un portret al artistului la zenit? Nu pot face decît alte mărturisiri.

Pentru mine, Alexandru Philippide este, în primul rînd, marele poet care a făcut din cultură condiția existenței sale. Ne-a dovedit, încă o dată, că prima obligație a unui scriitor este să lupte cu propriul său talent, că absolutul (atît cît ne este accesibil) nu poate fi descifrat decît prin cultură. Scriitorul și-a supus propria fibră artistică examenului de rezistență al culturii și s-a dovedit un mare scriitor.

Structură romantic-incendiară, supusă tot mai mult austerității ideli, Alexandru Philippide a încercat îmblînzirea prin cultură a celor două hidre: Spațiul și Timpul. Refuzînd spontanul, starea confortabilă, dar, vai!, epidermică a poeziei, înțelegînd poezia ca memorie și suflul omenesc ca un palimpsest, Alexandru Philippide a refuzat contingentul pislos, recunoscînd în artă mai mult constrîngerea, decît libertatea. Clocotitor, ca inima de diamant incandescent a planetelor, scrisul lui Alexandru Philippide este triumful artei mari împotriva comodității talentului. Sub lumina celei mai depline civilizații, în vuetul vremurilor dar niciodată în marasmul orgoliilor social-administrative, Alexandru Philippide mi se pare unul din cei mai radicali artiști români; față de el însuși, față de noi toți. Și nu întîmplător Alexandru Philippide și nu altcineva a scris întru apărarea adevăratei poezii aceste versuri în urmă cu aproape patru decenii, și nu întîmplător simt nevoia să le citez: «*Sîntă poezie-a vremii noastre, / Într-adevăr prea mult a vremii noastre / Și prea puțin a vremurilor toate*».

Inflexibil în fața comodităților de orice fel, implacabil în credințele sale despre artă, talent, conștiință și, implicit, despre viață, Alexandru

Philippide este acea voce care, și atunci cînd nu se aude, te obligă să îți seamă de ea. Și poate că portretul artistului la zenit trebuie să înceapă tot de la acele linii de forță desenate cu atîta strălucire de Ion Barbu: «... un adolescent comprimat și închis, ca un nor de energie». Un nor de energie care a făcut, ca nu poetul să se atîrne de poalele de aur ale mării poezii, ci aceasta să fluture, ca o manta a înconfundabilei staturi artistice a poetului. Portretul artistului la zenit este un vis chagallian, în care sufletul operei și cel al artistului plutesc deasupra contingentului, fiindcă au știut să extragă din acesta doar sevele nobile. Este o mare lecție de viață și cultură, pe care orice tînr scriitor român de azi n-o poate ignora, dacă vrea să-și apere șansa desăvîșirii acestui fel de levitație uraniană.

Vă mulțumim, iubite Alexandru Philippide, pentru raza de lumină severă și generoasă pe care ați pus-o dinaintea privirilor noastre neliniștite, dar bînuite de Speranță.

DORIN TUDORAN

«Cunoașterea e tot o cucerire»

Văditele eforturi ale criticii literare actuale de a *caracteriza*, în sine, și de a *situa*, în context istorico-cultural, opera lirică a lui Al. Philippide mărturisesc atât o firească criză a receptării critice a poeziei, în general, cât și noua lumină pe care de un secol încoace, evoluția poeziei moderne o aruncă asupra limbajelor poetice, ca atare.

După cum se știe, fenomenul de criză a receptării critice poate fi întâlnit de fiecare dată când o nouă formă de poezie vine să tulbure fondul gustului existent; el constă, cu alte cuvinte, în inadecvarea temporară a mijloacelor critice la structura și valoarea noului obiect estetic. Nefiind, totuși, altceva decât o formă superioară, individualizată, a gustului public, critica literară, pusă în fața unui fenomen liric inedit, încearcă, în mod firesc, un șoc. E nevoie de o anumită perioadă de adaptare a vechii sensibilități poetice la nolle forme și tipuri de lirism, pentru ca noua poezie să-și câștige, să-și formeze un public al ei. Avangarda unui asemenea public cititor, dispus să renunțe mai repede la obiceiurile și preferințele consacrate, o formează criticii literari; dar ei înșiși procedează, la început, prin aproximații, prin tatonări, prin stângăcii firești, asemenea bărbaților care iau în brațe un copil mic, încă în fașe.

Criza receptării critice a poeziei lui Al. Philippide (al cărui prim volum de poezii *Aur sterp* a apărut în 1922) a ținut pînă în pragul celui de al doilea război mondial. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, a corectat eticheta de *modernist* pe care critica interbelică o lipise pe fruntea poetului. Astăzi, o asemenea etichetă ni se pare cu totul ciudată; dar *illo tempore* ea corespundea exact impresiei de șoc încercată de critica literară a vremii. (Oare nu văzuse această critică, în Lucian Blaga, cel din primele sale volume, un poet *imagist*, și atîta tot?).

Deplasată astăzi, eticheta era oarecum justificată atunci, dacă ne gândim și la câteva înrudiri aparente, relevate sau nu, ale poeziei lui Al. Philippide cu alți poeți ai acelei perioade. E destul să amintesc, în sensul acesta, că o parte a lexicului poetic al lui Philippide din *Aur sterp* (mă gîndesc la frecvența unor vocabule ca *toamnă*, *vînt*, *copaci*, *fum*, *frig*, *tîrg*, *amurg*, *dric*, *felinar* etc.), ca și tonalitatea sumbru-colorată a pastelurilor sale, trimit — cel puțin la acest nivel al structurii poetice — la Bacovia; — de unde impresia de *modernism*, avansată de către critici, prin contaminare.

2.

Scriind, cel dintîi, despre Al. Philippide ca despre «un poet mare», G. Călinescu ne invita, în 1941, să depășim oarecum dilema etichetărilor. «Ce este aceasta? (se întreba el) «Speculație» metafizică? Nu. Aici nu intră nici o dialectică, ci numai o mare sensibilitate pentru situațiile fundamentale în univers, pentru

poezia grandioasă, pentru versul încordat, pentru emoțiile elementare, din care lipsește, din păcate, numai erotica. Fără să se poată găsi vreo înrudită directă, o apropiere de lirica germană modernă, dată fiind cultura poetului și preferințele lui, apare posibilă (opera Ricardei Huch îi este cunoscută). Această poezie este stăpinită, prin genul rasei, de punctul de vedere metafizic și după o scurtă coborîre la unghiul social, ea și-a reluat, întoarsă la Goethe și la romantici, aceleași preocupări cosmologice care sub denumirea de neoromantism, neo-clasicism și chiar de expresionism, se scaldă în aceleași ape. Ei vorbesc toți (Mombert sau Werfel) de Creațiune, de Chaos, de Soare, de Lume, de Stele, de Dumnezeu, de Oceanul nopților etc. cu un mare avînt macrocosmic într-o mare ardere panteistă». Ceea ce respiră acest text este, evident, sugestia de a depăși — în interpretarea liricii lui Al. Philippide — dicotomia clasic-romantic, invitația de a o citi ca pe o sinteză care refuză a se lăsa înfeudată vreunei «școli» literare.

Dar nici o sinteză nu poate fi epuizată în semnificațiile și valoarea ei fără o delimitare a propriului său conflict interior, fără dialectica sa generatoare, fără etichetarea elementelor care o compun. Iată de ce — și eu cred că în mod salutar — critica noastră post-belică a ignorat sugestia călinesciană: ea a dezbătut ani de-a rîndul apartenența lui Al. Philippide la clasicism, romantism sau expresionism; dar nu ca la niște corpuri doctrinare fanatice și exclusiviste, ca la niște poetici normative; ci, pur și simplu, văzînd în ele niște gesticulații lirice tipice capabile să descrie ceea ce nu sînt în stare să definească. Cine ar putea, de altfel, să nege alternanța sau chiar simultaneitatea acestor elemente tipologice în opera poetului? Mai mult: însăși evoluția poeziei lui Philippide, în ansamblu, pare a fi limitată hotărît între aceste atitudini fundamentale, iar lucrul acesta poate fi constatat la toate nivelurile operei. Sinteza — căci există, fără îndoială, una — nu tinde la depășirea lor, nu manifestă o deschidere spre un nou tip de poezie, modernă, ci se săvîrșește, mîndră și sigură de sine, în adîncime, prin prelucrarea personală a unor *topoi* recognoscibili, dar nicidecum prin adeziunea la un alt tip de limbaj poetic.

3.

O explicație mi se pare necesară aici. Noul cîmp al experiențelor poetice, cultivate în ultima sută de ani, propune fără îndoială o nouă perspectivă asupra lirismului, văzut în desfășurarea lui multiseculară. În această perspectivă, diferențele — ce păreau, mult timp, esențiale — între clasicism și romantism se estompează, cele două atitudini ale spiritului uman devin complementare, rolul lor istoric se constituie ca un *dublet fundamental*. Adevărata linie de ruptură istorică — care, de data aceasta, e privită la nivelul *limbajului poetic* — se situează mult mai aproape de noi, cam pe la finele secolului trecut, și ea marchează, acum, o adevărată *revoluție*, nu numai în literatură, nu numai în poezie, ci în toate artele. O asemenea privire în lung înglobează, sub același semn, complexul liric structural clasic-romantic-expresionist, făcînd din el un fel de *corp tradițional* al poeziei, superior unitar, pe de-asupra divergențelor interioare; și ridică în fața lui, ca o nouă vîrstă a experimentului poetic, tot ceea ce fenomenul liric a trăit, ca seism al limbajului poetic ca atare, de aproape o sută de ani încoace. Datorită acestei deplasări spre noi a faliei ce trasează începutul revoluției poetice a modernismului, unele universuri lirice cunosc mișcări diferite, în pofida epocilor comune în care s-au născut. Rimbaud și Mallarmé, de pildă, se deplasează spre secolul al XX-lea; în timp ce expresionismul german lunecă îndărăt, spre matca sa romantică. În același fel, în poezia românească, un Arghezi sau Blaga se rallyază, amîndoi, post-romantismului din care provin; pe cînd un Blaga sau Ion Barbu «navighează» lent spre o modernitate de substanță, relevabilă îndeosebi în structurile limbajului.

Dintr-un asemenea punct de vedere, se poate afirma că lirica lui Al. Philippide face corp comun cu poezia clasică-romantică. Investigarea în adâncime a componentelor ei, în cadrul unui act critic, nu mai ține atât de un proces de caracterizare și situare — acestea săvârșindu-se întrucâtva de la sine — ci de unul de valorizare: punerea în lumină a sintezei personale și reliefaarea vieții interne spirituale a operei, aceea care-i asigură audiența și perenitatea.

4.

Ceea ce caracterizează *Aur sterp*, volum compus mai mult din pasteluri (dacă ne-am lua după titlurile poeziilor), este capacitatea poetului de a depăși descriptivismul natural în favoarea unui dramatism liric existențial: descriptivul devine un simplu alibi al conflictului psihic. La o primă vedere, acest conflict pare angajat între eu și non-eu: o vocație solară este mereu dezmințită, censurată, surpată în sine, de o adversitate întâlnită în natură; un sentiment al pustului transformă în gri toate peisajele naturale; vântul, amurgul și fumul se suprapun, umbrind dispozițiile sufletești înalte; fulgere osîndite simbolizează o cutezanță spirituală ratată, transformînd aspirația spre înalt, spre azur într-un « aur sterp »; într-o poezie cum e « Cîntecul nimănui », trei concepte negative marchează eșecul existențial al ființei: « revolta stearpă », « visul șchiop » și « Dumnezeu mort »; acel *nimănui*, din titlu, nu înseamnă micimea ființei omenești, criza eului în fața universului, ci neantul însuși, echivalența tragică dintre *Dumnezeu* și *nimeni*; căutarea unui « cer mai sfînt » (« Calea lactee ») e zadarnică, la o primă vedere; eul liric al lui Al. Philippide pare împlîntat exact în centrul lumii, mișcat pe o verticală spre zenit, propulsat de mari energii interioare, dar obligat să se recunoască de fiecare dată învins: credința deșănțată devine o religie a nimicului. Dar, la o lecătură atentă, conflictul care pare să alimenteze dinamica lirică a poetului nu e cel între eu și non-eu: el ține de însăși structura lăuntrică a sufletului, se desfășoară ca o dialectică interioară, anunță o ființă esențialmente antinomică. Nu există, de fapt, decît o singură scenă pe care se petrece această dramă, mica scenă a sufletului, nicidecum spațiul nesfîrșit al naturii: poetul e sfîșiat între visuri *bune* și *rele*, aspirația spre soare e o imagine a nevoii de seninătate și certitudine, a dorinței de a se situa în centru, de a fi « mereu la mijloc de poveste »; singura realitate a trăirii sale interioare este prezența ruinelor sufletești: *Mi-e sufletul o năruire de statui*. E o criză de ordin spiritual: incapacitatea ființei umane de a-și edifica transcendența. Metafora cea mai cuprinzătoare din acest volum e fără îndoială aceea a clopotelor; dar ea nu este o expresie a unui conflict iremediabil între om și lume, ci mărturisirea unei drame lăuntrice care constă în zădărniciia oricărei revolte împotriva cerului, în eșecul oricărei aspirații spre soare: cerul e gol, și singura lumină posibilă pentru suflet e aceea pe care clopotele, izbînd în vidul metafizic al lumii, o răstoarnă peste el sub forma unor « zdrențe de azur ». Ultima poezie a volumului încheie nu o carte, ci o ipostază a sufletului, iar singurătatea afirmată în ea este atât de cumplită încît eul însuși simte nevoia de a se dedubla:

Ohe ! Mai este mult ? Nimeni nu știe.
O veșnicie
S-a isprăvit, cînd ai făcut un pas.
În urma ta tu singur ai rămas.
(« Îndemn la drum »)

5.

Evoluția poeziei lui Al. Philippide se face prin altoiuri mascate: o lamură discretă — simplu motiv liric — dintr-un volum, se ramifică în volumul următor, la distanță

de ani de zile, actualizînd ceea ce era potențial, dînd naștere unei arborescențe încărcate de roade; iar pe una din crengile fragile ale acestui corp poetic se face o nouă grefă, care va rodi în cartea următoare; și așa mai departe.

În *Aur sterp*, de pildă, *titanismul* — una din trăsăturile poeziei lui Philippide — e abia afirmat, în micul poem dramatic, « Izgonirea lui Prometeu »: un fel de replică la Goethe, în care titanul, ajuns în conflict nu numai cu semînția lui Zeus, ci și cu mulțimile omenești, nerecunoscătoare, se transformă treptat într-un profet necruțător, care tună și fulgeră, vestind adevărata pedeapsă abătută asupra speței umane — aceea a « așteptărilor eterne », a aspirațiilor neîmplinite. În volumul următor, *Stinci fulgerate* (1930), titanismul constituie dominantă cărții. Ea e afirmată răspicat într-o suită de poezii-cheie ale volumului: în « Frontispiciu » (conștiința unui suflet format din « tîndări de bolid », mizantropia superioară, aspirația finală spre moarte, cutreierul prin ere, antinomia tipic romantică: *fulg de nemărginire în coajă de pămînt* . . . etc), în « Schiță pentru un autoportret » (individualism titanice corectat, aici, de clasicul adagiu « omul — măsură a tuturor lucrurilor », cum o dovedește versul *Lumea începe și sfîrșește-n mine*, dar și de depășirea conștiinței individuale, ca atare, prin trecerea spre o conștiință colectivă: poetul se simte un fel de ființă plurală, cu mai multe euri; în fond, trecere de la individual la tipic), în « Invocație » (o altă replică la Goethe: Faust modern, poetul nu aspiră spre tinerețea veșnică, spre aventura clipei de extaz, unice, ci spre ceea ce eroul goetheean repudia — voluptatea spirituală de a cunoaște, de a afla « cheia misterului « cosmic », în « Ceasul greu » (aspirația spre adevăr e satisfăcută abia prin contactul simpatetic cu concretul Naturii), în « Feerie » (aceeași goană după cunoaștere, exprimată aici în obsesia unui lanț de « Alpi al cugetării pure »: *Și-atunci alung din mine tot ce-i dușman ideii*), în « Popas » (microcosmosul uman văzut ca sinteză-rezumat a spațio-temporalității universului: *Cum timpul tot e-n clipă și lumea după frunte*, vers ce rămîne impregnat de vechiul antropocentrism de tip clasic.)

6.

La fel se întîmplă cu lucrurile în volumul *Visuri în vuietul vremii* (1939): acesta reia, din cartea anterioară, motivul abia anunțat al *eratismului* — care, la rîndul său, avea să rămînă o dominantă a liricii lui Al. Philippide; dar, acum, cutreierul (anunțat discret în poeziile publicate cu opt ani înainte, de pildă « Frontispiciu » și « Ceasul greu »), devenind temă centrală, se încarcă de o dimensiune în plus — cea temporală. De fapt, pentru prima dată, timpul și peregrinarea în timp, ca aventură existențială revelatorie, devin o prezență tutelară în lirica lui Philippide. Acum, necunoscutul ca atare, — mereu prezent în fundal — capătă un nume aproape propriu, *Terra incognita*, și se definește nu neapărat spațial, ci ca durată ce marchează o necesară dilatare a eului, aspirația spre cuprinderea vîrstelor omenirii. Interesant mi se pare faptul că, odată cu cucerirea unei dimensiuni temporale, lirismul lui Al. Philippide procedează la un fel de dinamitare a cadrelor spațiale, reduse, concrete: lănsimilitatea cosmică începe să se afirme ca unic, sau în orice caz, preferat cadru al aventurii spirituale, ca fundal și decor prin excelență. Nevoia de simplitate, de adevăr stabil, de gînd bun și vis benefic, din volumele anterioare, e formulată acum prin imaginea căutării izvoarelor (nu în spațiu, ci în timp!), sau a amiezii veșnice; iar acestea, amîndouă, nu se află în geografie, ci în istorie, legendă sau cultură, și sunt prevestite de diverse clipe de grație, deci nu de praguri favorabile, ci de ore faste: după-amiezi de vis, cu deschidere spre copilărie (« Miraj »), glasuri vechi abia desluite (« Adîncire »), amiaza plină ce anulează orice sentiment al tîrziuului (*Tîrziu nu-i niciodată și totu-i prea curînd*), amintiri difuze, ca demers lăuntric spre recupărarea unei purități mult-visate (« La marginea de noapte a vieții ») etc. Obsesia

timpului se materializează acum diferit, de la o poezie la alta: el este purtător de coasă sau agent al furtunilor distrugătoare (« Adîncire »), spumă trecătoare pe care poetul ar vrea s-o încremenească « statornic în gerul unui gînd » (« Mărturisire »), neostoit vuiet care zboară (« La marginea de noapte a vieții »), etc. Elementul nou în această statornicie apare sub forma perspectivei pe care timpul, asemenea spațiului, o deschide în fața conștiinței: în pofida acțiunii sale de eroziune implacabilă, Cronos ne propune o zare posibilă a plenitudinii, viitorul ne invită să-l incorporăm organic (*Trăim acum, dar nu ne vom pricepe/ Decit în viitoare lumi și vieții*); ambiția poetului este de a descoperi, în ultima clipă a vieții sale, « pe cîntărețul cel ascuns din mine » (« În marile singurătăți »). O precizare necesară: nici o afirmare a transcendenței, în această căutare a duratei (exprimată în « Viața alături »: *Caut ceea ce durează*): Al. Philippide, tot timpul în contrapunct cu Goethe, nu crede în perenitatea activă a spiritului individual. Timpul însuși, cel cîntat în poeziile amintite mai sus, nu este timpul său, personal, ci un fel de timp-durată ce rezultă, sumă ideală, din toate trăirile individuale de excepție, adică un timp al valorilor, o perenitate axiologică. În felul acesta, conștiința n-are nevoie de postularea unei vieți viitoare, a unui *dincolo*: absența unei vieți de după moarte e compensată de conștiința orgolioasă a unicității ființei creatoare: *Dorința noastră de reîntrupare / Ne chinuiește în zadar / Să ne mîndrim că fiecare / Idin noi e-un unic exemplar / Fără puțință de reeditare*. (« Peste cîte mii de ani »). Ceea ce înseamnă că birunța asupra timpului nu constă într-o reală viață eternă, ci în eternitatea valorilor pe care am reușit să le creem, grație unor cuvinte rostite « în limba fără moarte a visului »

7. Înainte de a examina motivul liric care, abia anunțat în *Visuri* (*În vuietul vremii*, trece și devine obsedant în *Monolog în Babilon*, și pentru a-l putea înțelege în totala lui semnificație, e nevoie să ne oprim asupra poeticeii lui Al. Philippide, așa cum se dezvăluie ea în acest moment al evoluției sale. Justificarea unei asemenea întreprinderi a examenului cronologic al operei este una singură: poezii de tipul lui Al. Philippide — în activitatea lirică a căruia nu se află nici un indiclu de ordin autobiografic — nu au o biografie reală, ci numai una spirituală. Pentru a o urmări îndeaproape, e nevoie să descoperim resorturile ei intime, care întotdeauna țin de domeniul creației propriu zise. În asemenea cazuri, vîrstele poeziei, parcurse la modul ideal, determină vîrstele poetului, nu invers.

Meditația — indirectă — a lui Al. Philippide asupra poeziei debutează abia în *Stînci fulgerate*, cu accentele retorice și hohotitoare din « Frontispiciu ». Aici, autodefinirea psihologică este, în același timp, definire a propriului liricism:

Mi-e dat să-mi caut timpul zburînd din eră-n eră
Și să colind, erotic, prin secolii glodoși.
Tot ce-i contrast m-atrage, și-n mine, ca-ntr-o seră,
Cresc palmieri alături de cactușii buboși.
Am aruncat la hîrburi cîntarul nemuririi
Și ciutura cu gloriile banale de clișmea
Și cumpănindu-mi visul cu rinjetul satirilor
Fac lumea după chipul și-asemănarea mea.

Pasiunea pentru contraste, disprețul față de gloria ieftină, cultivarea simultană a visului și a satirei, afirmarea eului ca demiurg al lumii — toate acestea indică o poetică romantică. Dar aceasta e grefată pe o concepție clasică: poezia e act de cunoaștere (*Vreau să trezesc lumina ce-a rămas/ Neiscodită încă-n adîncime*): și, mai mult, un act de cunoaștere tutelat, și condiționat, de tiparele înșeși ale lu-

crurilor indicate prin noțiunea clasică-romantică a *Mumelor* goetheene (« Invocație »). O aspirație, neconținut afirmată, spre simplitate și naivitate, subliniază încă situația acestei poezii în umbra marilor modele ale Antichității. Dar curînd, odată cu *Visuri în vîietul vremii*, orice urmă de poetică romantică dispăre. Lui Al. Philippide poezia i se pare acum *silită*, deci neautentică, tocmai pentru că e « prea mult a vremii noastre / și prea puțin a vremurilor toate » (subl. mea). Această trecere spre universal, de la concretul individual al momentului istoric, corespunzătoare cu ființa plurală, tipică a autorului, evidențiată mai sus, este esențial clasică, și va constitui, de acum încolo, o trăsătură caracteristică a operei philippidiene. În concepția lui, poezia înseamnă deschidere a unor « vechi atlase », căutare a unor « zări miraculoase », — *antîcul* și *miraculosul* fiind acum condiții ale universalității de simțire, ale dilatării suflutești, a recuperării unei dimensiuni majore a umanității, nu a individului: *Și poate-așa din nou ne vom deprinde — Să scotom cu veacuri, nu cu ani*. În viziunea poetului, exercițiul liricii constă în reactualizarea unor « frînte glasuri cu lungi ecouri grele », a unor « zdrobite fulgere din vechi furtuni »: acestea, și nu altele, se vor constitui ca « singurele rugăciuni ale poetului ! » (« Adîncire »). Formulări diferite (*Să aflu tilcuri nouă cuvinteleor tocite*, în care nu trebuie deloc să vedem o poetică, de tip arghezian, de înnobilitare a unor zone lexicale compromise !, sau : *În marile singurății din mine / Aud demult un cîntec . . .* sau : *Caut ceea ce durează*). reiau aceeași idee. Uneori Philippide simte chiar nevoia de a se contrazice singur, pe această temă: în una și aceeași poezie, după un distih de o falsă modestie (*Nimic în mine nu mă-mbie / Să cred în viitoarea mea mumie*), concluzia finală se înscrie pe aceeași linie a încrederii în și a mîntuirii prin artă: *E-aproape marea ispășire, M-atîrn de tine, Poezie !*

8.

De altfel, o atare poetică, explicită aici, rezultă clar din practica însăși a limbajului, a versului, a tropilor. G. Călinescu avea dreptate, atunci cînd scria despre primele sale volume: « Ca tehnician al versului poetul nu e în nici un caz un plastic, un colorist și uneori nici un îndemînat versificator ». Jertfirea culorii și muzicii, de dragul ideii, ține de fuziozitatea romantică, de orientarea a discursului poetic spre cunoaștere a lumii și exprimare de sine. În același timp, ea vădește o inebranabilă încredere în cuvînt, în limbaj ca atare, și în acele procedee ale limbii, care și-au confirmat eficiența poetică de-a lungul secolelor : epitetul, comparația, alegoria. Acestea, sunt, de altfel, trei procedee care — permițînd o întregă construcție imagistică — asigură, prin neconținut ajustări, fidelitatea față de Idee, eliminînd riscul aproximațiilor și al interpretărilor abuzive. Alegorismul lui Al. Philippide, din ce în ce mai acuzat de la un volum la altul, convine structurii sale lăuntrice, înclinată nu spre tipăt sau confesiune, spre descriere sau metaforizare, ci spre desfășurare discursivă, fie că e vorba de etalarea unui sentiment sau de urmărirea unei idei. Trep-tat, un fel de baladesc se insinuiază în structurile lirice ale poetului, un narativ pus în slujba liricului: stările de suflet sunt expuse, aproape întotdeauna, ca etape ale unei aventuri narabile, așezate cap la cap, pentru a ajunge la concluzia finală. Nici o spalmă de conceptualism : doar o ușoară corecție a lui, concretizată în imagini care tind să circumscrie sau să prelungească Ideea. *Caut ceea ce durează*, spune, de pildă, poetul ; iar după această banalitate clasică, transcrisă la modul nud, o simplă imagine, deloc căutată, vine să dea corp precis gîndirilor, fără a-l lăsa puțința vreunei rătăcirii : *Miliarde de frunze care tremură-n vînt, / Altele mereu și-aceleași* . . . Ceea ce înseamnă că *durata*, așa cum o înțelege poetul, este rezultatul unei conjugări organice între individualul care trece și genericul care-l păstrează esența — concepție tipic clasică. Frîna, care cenzurează efuziunile confesive ale poetului,

constă tocmai în conștiința că propria sa individualitate este mereu datorare genericii umane, care o conține, înainte și înapoi în timp: *Dar ce-i al meu din ceea ce sint? Nimic aproape: / O așchie de plasmă luată cu-mprumut / Pînă mă-nghite iarăși adîncul spațiu mut, / Dar și o țeastă-n care tot cosmosul încapă!* (« Un stol de păsări negre »). Mult mai clar este expusă această credință în imaginea manuscrisului medieval creștin, scris peste textul răzuit al unui pergament antic, — o minunată parabola a misterului moștenit al Poeziei: « *Mi-i sufletul ca unul din aceste / ciudate manuscrise palimpseste; / Șterg scrisul proaspăt și deodată iese / Alt scris, cu slove ciun-ge, nefeieșe.* » (« O, cite lucruri . . . »). Este, din nou, reluată altfel, aceeași imagine-simbol, a « cîntărețului ascuns din mine », a izvorului adînc ce trebuie regăsit și descifrat, a lucrurilor « pitite » în timp, care trebuie să fie « rostite din nou », a acelor « voci ale vechilor poeți », ce străbat pînă astăzi.

În termeni teoretici, această concepție clasică despre lirism ar putea să fie formulată așa: Poezia e un Adevăr îngropat în straturile vremii, un tezaur viu și mereu proaspăt al Umanității ca ființă generică; rolul poetului contemporan este acela de a descoperi în sine însuși, în scurtul răgaz al trecerii sale, această comoară perennă, inalterabilă: izvorul antic al cîntecului omenesc, glas al Adevărului, trebuie « condus spre mare »; tîlcul lucrurilor întîlnite în cursul acestei călătorii reprezintă contribuția personală a fiecărui poet modern la istoria — care e o simplă, deși miraculoasă revitalizare — a Poeziei.

9.

Acum se poate înțelege mai bine modul în care tema *eratismului*, prezentă în *Visuri în vîietul vremii*, sub forma călătoriei în timp, devine odată cu volumul *Monolog în Babilon* (1967) motiv central, sub forma *eratismului inițiatic* cu finalitate gno-seologică. Ca pentru a compensa, poetic vorbind, renunțarea la tensiunea roman-tică a aventurii personale (eul individual al lui Al. Philippide fiind, acum, doar un agent autorizat, un mandatar al Umanității), instinctul liric al poetului va asigura acestui cutreier ascetic, sub soarele nemilos al Rațiunii setoase de cunoaștere, un decor de tip expresionist (anunțat, de altfel, în cîteva poezii din volumele ante-riore): expresionism figurativ, al locurilor « rele » pe care le străbate, expresio-nism fiziognomic, al formelor vitale monstruoase pe care le întîlnește, expresionism comportamentist, al atitudinilor stranii, inexplicabile, absurde, pe care le înregist-rează cu uimire sau groază, expresionism arhitectonic, al clădirilor fantastice și demențiale pe care le contemplă. Teratologicul, urîtul, grotescul, monstruosul, absurdul etc. populează acest spațiu inventat, aceste plajuri neverosimile, aceste edificii baroce și gratuite, indicînd conștiinței cercetătoare tot ațtea limte ale Rațiunii. Marile poezii (și ca întîndere) din acest ultim volum de versuri sunt, fiecare, o călătorie imaginară de tip inițiatic: o confruntare între sensibilitatea și aspirația spre cunoaștere a Individului, investit cu atributele esențiale ale uma-nului, pe de o parte; și concrețiunile desfigurate, hidoase, abstrase din timp (deși fără îndoială, produse de Istorie) care indică marginile morale ale omenescului. « Pe un papyrus », « Prin niște locuri rele », « Rîul fără poduri » reiau tema pere-grinării din « O întîlnire ciudată » sau « Visul rău »; dar, de data aceasta, scopul călătoriei nu stă în cunoașterea unor locuri inedite, exotice, adică întîlnirea cu alt-ceva, cu o alteritate menită să accentueze conștiința identității de sine, ci în întîlnirea cu *enigma* însăși a existenței umane, așa cum apare ea ochiului ce vrea să scruteze esențele. Peisaje imaginare, apariții nemaivăzute, comportamente ciudate, atmos-feră de spaimă și neliniște etc. — toate acestea sunt acum măști concrete ale unor situații-limită în care poate fi surprinsă ființa umanității. Vechea pasiune a lui

Al. Philippide pentru *situațiile fundamentale*, relevată de G. Călinescu, atinge acum expresia ei majoră.

O anumită punere față în față a Istoriei și Culturii se întrezărește a fi, până la urmă, miezul « filozofic » al ultimelor poezii ale lui Al. Philippide. De o parte, scoase din spațiu și timp, situate doar în zarea imaginată a « unor locuri rele », într-un cadru construit la modul fantezist, dar plin de sugestii, se află momentele de demonie a Istoriei, divulgând abisurile înseși ale ființei umane în evoluția ei temporală ; de cealaltă parte, înscrise într-o durată aurie, a Legendei, în care diverse vârste ale omenirii coexistă simultan, și figurate prin mari personalități, de la Homer, la Ausonius și Virgil, se adună valorile incorruptibile ale Culturii instituind un *eon privilegiat*, de liniște și strălucire, ca o Arcadie a nemuritorilor. Agentul istoric însuși — pare a spune poetul — se poate salva din groaznică și ingrata sa condiție, numai atunci când, asemeni lui Alexandru Macedon, își amintește că este un discipol al lui Aristotel, adică atunci când aderă la singurul imperialism benefic, acela al Ideii : *Cunoașterea e tot o cucerire*, — adevăr admirabil care, însă, nu trebuie acceptat ca o scuză în gura cuceritorilor, ci numai ca o mîndrie în gura poezilor-filozofi.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

GEO BOGZA

Cineva din mine căruia nu i-a rămas străină nici o suferință
Are, de cînd mă știu, șapte mii de ani.

Cineva din mine, care nu se lasă corupt de glorii deșarte
Are, cu tot mai multă îndărătnicie, șaptesprezece ani.

Iar vîrstele obișnuite ale vieții omenești
Nu adaugă nici un cerc trunchiului meu.

Am avut totdeauna șapte mii de ani,
Dar trecînd prin ispitele și ticăloșia lumii,
Îndîrjit și plin de revoltă,
Am să mor de șaptesprezece ani.

GEO BOGZA

RITMURILE FUNDAMENTALE

Puține, operele, și mai puțini, poeții înșiși, care ar putea purta cu atîta demnitate și necesitate, ca opera lui Geo Bogza și ca el însuși, cu întreaga lui activitate, săpată în litere de foc, exerga versurilor teribile: « *Le poète suscite avec un glaive nu. / Ce siècle épouvanté de n'avoir pas connu. . .* » Trei mari volume-culegeri, apărute în ultimii vreo cinci ani, într-o succesiune nu lipsită de o anumită ordine, o proclamă, și parcă o cer, pe trei glasuri: al « Paznicului de far » (glasul criticii și moralei); al Oltului (glasul istoriei și naturii); al lui Orion (glasul filozofiei și cosmosului). Esența operei, a spiritului și în ultimă analiză, a rostului pe lume și a destinului autorului, se află cristalizată în aceste trei volume. Dar, dacă o mare parte din ceea ce a scris lipsește (deși scriitor de elaborare lentă, adeseori chinuită, Geo Bogza a scris foarte mult), nu însemnează că aceasta nu are virtuți de durată, și nu însemnează, mai ales, că, la o înțelegere adîncă și cuprinzătoare a celor trei, se poate ajunge fără cunoașterea amănunțită și fără spijinul constant ale acesteia (cu titlu, numai de exemplu: nu vom găsi, aci, nici marile nuvele patetice sau sarcastice, nici marile reportaje, nici « Tările »). Și poate că ar fi mai exact spus, că în aceste trei recente volume, nu se află cuprinsă atît esența operei și personalității poetului, cît direcțiile ei fundamentale, forțele permanente și cele mai propulsive, tinzînd să se unească într-una singură, care, aceea, ar putea duce la esența însăși. S-ar exprima ea, oare, într-o creație literară, într-o operă de « scriitor »? E foarte greu de spus: în cazul lui Geo Bogza, deosebiri, distanțele, mai exact spus, decalajele, uneori chiar incompatibilitățile, dintre om și operă, sînt deosebit de importante, sub raportul gradului, rangului de importanță. Lucrarea lui e biplană, e bifocală, forța ei cea mai puternică nu se exercită în afară, asupra operei, ci înăuntru asupra materiei sufletești, asupra idealului moral. Bogza nu trăiește pentru a crea, în raport cu un ideal literar, ci pentru a se crea, pe sine însuși, în raport cu un ideal moral. Cele două planuri sînt comunicante, bineînțeles, de la cel de al doilea spre cel dintîi, care nu primește, probabil, chiar tot ceea ce se întîmplă și se realizează în primul și, în orice caz, nu este țelul final al aceluia. Firește, asemenea afirmații se pot sprijini pe texte, dar atît de fragmentare, atît de risipite, aproape scăpate din condeiul autorului, încît sînt aproape sugestii, abea întredeschid o fereastră, abea dacă trezesc unele bănuieli. Mai curînd, ele își relevă semnificația profundă, în faptul — care, acesta, se dezvăluie masiv — că Geo Bogza nici nu este un scriitor, în sensul modern al cuvîntului, fapt asupra căruia vom mai avea prilejul să revenim. Dar, oricum, o realizare de esență pur morală, nu are, pentru noi, contur, relief, dimensiuni, greutate: e în afară de posibilitățile noastre de observație, de analiză, de evaluare. Încît să ne oprim, deocamdată, la enunțarea forțelor fundamentale, apoi s-o pornim din nou, de la exergă.

Geo Bogza și lumea

« Secolul » avea cu totul alte motive, decît cel al lui Edgar Poe și Mallarmé, mult mai numeroase, mai dure, mai obiective, de a fi « înspăimîntat »: și nu atît de « glasul Morții », cît de cel al Vieții. Anii 1928—30: cine nu știe ce cotituri au marcat ei într-una dintre cele mai grele, și în același timp mai urîte, epoci, dintre

cele două războaie ! Criza economică se însoțea cu criza culturii, asaltul fascismului cu pregătirea războiului, demisia democrației cu persecutarea forțelor revoluționare. Totul, la scară mondială, colorat și nuanțat prin gradul de civilizație și cultură al fiecărui popor, al fiecărei țări. Astfel, arăta secolul: spart, bălțat, strident, mefitic, apăsător, amenințător, crud. Și — luminat sau umbrat, alternativ și violent, ca de razele unui urlaș stroboscop istoric, — astfel arăta omul lui, și nu altfel, umanitatea lui. Cu un asemenea peisaj trebuia să dea ochii generația tânără a epocii, într-o asemenea lume trebuia să învețe a respira, sau a se asfixia, a trăi, sau a muri. (Pe patul de suferință, în apropierea sfârșitului, Ibrăileanu spunea prietenilor și discipolilor, veniți să-l încurajeze: « Fiți serioși ! Acum e de murit ! »). Plastic, maleabil, elastic, tânărul intelectual avea la dispoziție soluția adaptării perfecte. Onest, critic, treaz, o avea pe aceea a refuzului absolut. Între ele, evident, nenumărate grade. Geo Bogza a ales-o pe cea de a doua, fără ajutorul vreunui măcar vag criteriu ideologic, dar cu stîmulentul ferm, chiar exagerat, al unui reflex moral de o sensibilitate mereu exacerbată, și, dacă se poate spune, al unui instinct « estetic », de o precocitate cu totul neobișnuită, de o iritabilitate surprinzătoare, surprinzătoare, poate, chiar pentru el însuși, nu o dată. Fenomen insolit, desigur, dar, dacă destul de greu de pătruns ca structură psihologică, foarte de înțeles, în schimb, dacă-l considerăm pe fondul obiectiv, prin ceea ce-i oferă, îi impune mediul exterior. Iată cadrul lui de viață, în anii copilăriei, ai adolescenței, și în anii în care editează revista *Urmuz*: Buștenari-Cîmpina-Ploiești, o palmă de loc din teritoriul județului Prahova. Nu știu dacă, topografic, aceste trei așezări formează un triunghi, și habar n-am ce fel de triunghiuri ar fi acela, dar, sociologic, nu încapе vorbă că sînt în cea mai perfectă linie dreaptă, chiar orizontală. Pînă și în epoca aceea, — care nu excela prin arhitectură, urbanism, bunăstare, și, mai ales, egalitate și armonie socială — greu s-ar fi găsit pe suprafața țării, orașe, tîrguri, sate, mai jignitoare pentru ochi, mai otrăvitoare pentru respirație. Indiferent de dimensiuni, de populație, de rang administrativ (Ploiești — capitală de județ, cu prefectură, tribunal, armată și lîceu, acesta din urmă, singura instituție serloasă a orașului; Cîmpina — reședință de plasă, cu « judecătoria de pace » și cinematografe; Buștenari — comună rurală, cu primărie, doar, și cu inflație de circuli), ele sînt unul și același lucru, paradoxal la culme: mahalale cosmopolite; suburbii fără oraș, leproase, jengoase, primitive, dar cu sonde de petrol și cu rafinării ca în Texas. De fapt, corcitură de specii separate prin distanțe incalculabile: dintr-o extremă, marea industrie modernă, cu caracter financiar internațional și cu conținut economic semicolonial, din cealaltă orășelul patriarhal, balcanic, dunărean, abia, abia mic burghez, sau satul străvechi, încrămplit, înapoiat, primitiv. (În timp ce acțiunile petrolului prahovean influențau cursurile la bursele din New York, Londra și Paris, la Ploiești mai existau oameni care practicau o înțelepciune fără nume, dar de o utilitate arzătoare, deși ocazională: după ploile mai zdrene, în schimbul unei modeste retribuții, ei li luau în cărcă pe pietoni, pentru a-l trece de pe un trotoar pe altul al uliței, înundată pînă la înălțimea genunchilor; asemenea ferry-boat-uri umane, asemenea ambarcațiuni amfibii, cu picioare, mai puteau fi încă folosite, în orașul marii industrii petrolifere, pînă prin ajunul celui de al doilea război). În plus, hibridul trebuia să se realizeze vertiginos, la scară istorică, sărind etapele, rostogolind procesul: a rezultat un monstru de hidoșenie, de

grotesc, de cumplire, și de caraghioslîc. Cele trei așezări care au cuprins viața lui Geo Bogza, erau niște meteoriți, informi, colșuroși, negri, căzuți din planetele îndepărtate ale civilizației industriale, pîrjolind locul, sfredelind pămîntul, și scoțînd la iveală o lume teratologică. Lume ruptă, brusc și brutal, de toate tradițiile, de toate obiceiurile, de țesătura de clasă și de familie, lume compusă numai din indivizi, lume atomizată și bolnavă, victimă a unui blestem, a unui microb de multă vreme cunoscut, dar care apare acolo încărcat de o virulență înspăimîntătoare: banul, șansa înavușirii și a ruînării, într-o zi, într-o noapte, într-o clipă, căci nu se știa pe cine îl va lovi boala. Un amărit de țăran analfabet, legat, din tată în fiu, să culeagă roadele cîtorva pruni, sau să zgîrie, « *à mème le tombeau* », cum spunea cineva, un pogon, două de pămînt rîpos, pentru cîteva banițe de porumb, poate deveni miliardar, în timp (și nu în mai mult timp) ce-și taie porcul costeliv, la Ignat. Orice om viețuitor pe teritoriul capriciului geologic al petrolului, putea trăi această minune, și au trăit-o foarte, foarte mulți: în schimb, și aceasta era mult mai grav, cel mai grav, toți, toți trăiau în așteptarea ei, într-o macerație morală, psihologică, cu efecte distrugătoare de jur împrejur. Miliardari, țărani nu mai sînt țărani, evident, dar nu sînt nici burghezi: pentru ei miliardul înseamnă trîndăvie, plus creșterea de un miliard de ori, a anterioarei rații de țuică zilnică. Dar nici dacă n-au cîștigat lozul cel mare, nu mai sînt țărani, căci sunt constrînși să devină muncitori la sonde. Proletari? Nici gînd: dezrădăcinați, declasați, săriți în cea mai trivială formă de imponderabilitate socială. Credințele tradiționale s-au pierdut, instrucția, cultura nu există în mod absolut, imitația funcționează grotesc, esența este aceeași: lăcomie, delir moral, beție, prostituție, violență, crimă. Lume, atmosferă, relații de iad. (Procesul și reprezentății lui umani, au fost descriși de Geo Bogza însuși, ca și de Radu Tudoran, în *Flăcări*). Acest apocalips se anunță de departe, drumurile către el trec prin păduri blestemate, populate de vietăți coșmardești, filiftoare, croncănitoare, hohotitoare, umede, lipicioase, « Episod II » — *Orion*). Cauzei economic-sociale a acestui fenomen, Geo Bogza, imaginativ și emotiv, i-a adăogat o alta, legendar-hereditară: vecinătatea pușcăriilor și ocnelor, Doftana, Telega, ai căror evadați au populat pădurile străvechi, tîlhărind, ucigînd și îmbătîndu-se de aur.

Acestor explicații sumare, dar prea lungi, trebuie să le mai adăogăm una, deosebit de importantă pentru evoluția ciudată a creației lui Geo Bogza. Natura, însăși, în această regiune, este ratată pe linia peisajului, e calpă în forme, în culori, în linii, în mîreze, e monotună în mediocritate și mușenie: într-un cuvînt e *urîtă* (se poate puțină și pitică, cenușii, zgrunțuroase, par îmbătrînite înainte de vreme, cu rari pîlcuri de copaci care nu cresc, ci se apără, se zgribulesc, ca niște biete smocuri de pîr, pe o chelie pergamentoasă, gălbejită. Teleaenul, Doftana, și alte prăpădite firicele de apă, curg pe albiile enorme, nisipoase și pietroase, neștiind ce să facă cu latele lor paturi, în largile lor saloane, ca niște argați care au luat în stăpînire momentană, palatele seniorilor, și se descoperă incapabili să se lăfăie și să se boerească în spații atît de generoase: mai mult girle decît riuri, și mai mult noroi lichid decît girle, ele se strecoară printre dealuri care seamănă lejit a dulapuri de bucătărie, masive, negeluite, căutînd șovăelnic Prahova — acest Klondyke al României de acum cincizeci, șalzeci de ani —, ceva mai « corpolentă », mai sulemenită, să juri că e « de fel » din Ploest. Nu, nu e nimic atrăgător în acest peisaj — nici dulce, cald, colorat, nici sălbatec și măreț —, fidel chip al omului său, și pe care coborînd sub scoarță, Geo Bogza l-a văzut ciuruit de păcură ca de un purol —, colcînd de treponeme și degustători microbi venerici (« Bolnavul peisaj petrolifer » — *Orion*). Era indispensabilă această completare, pentru că Geo Bogza considerat astăzi, cu multă dreptate, dar nu cu destulă precizie, unul dintre marii scriitori ai

naturii, a avut și în privința acesteia, o evoluție ciudată, cu răsturnări de 180° de grade, sau, cum îi spune el, « imprevizibilă. » Evoluție, însă, — la orice cotitură, în orice etapă, — integratoare, generalizatoare la modul absolut.

În acest univers șui și degradat, Geo Bogza este cazul perfect (dar aproape necunoscut în România, mai ales în acea epocă) de « ecorché vif ». El e victima unei agresiuni neîncetate, din toate direcțiile mediului, din totalitatea existenței și din fiecare particulă a acesteia. În mod activ, prin dinamica obișnuită a vieții, și în mod pasiv, prin simpla prezență și apăsare, lumea înconjurătoare îl jignește, îl doare, îl dezgustă și îl înspăimîntă: nervii lui sînt mereu în stare de alarmă, ochii îl ustură, sufletul geme, singurează, inima bate numai cu extrasistole. « Retină » și « vitriol » « deznădejde », « neurastenie » sînt printre cuvintele care țîșnesc frecvent în primele lui pagini, « retină vitriolantă », « imagine vitriolantă », sînt primele fenomene ale vieții de relație, între oameni, în natură. Poetul, totuși, nu este dintre aceia pe care această hidoşenie generală și agresivă, să-l împingă și să-l rețină în « ultimele poziții », într-o poezie a durerii, a plîngerii, într-o meditație a renunțării, în elegie: « Vreau să pier în beznă și în putregai »... nu i se potrivește cituși de puțin. El are, la rîndu-i, o agresivitate a lui, și ostilității, impersonale, și în fond, neutre, a lumii, el îi opune o ostilitate declarată, vindictivă, care o vizează în totalitatea sa. El urăște această lume, o urăște în condiția ei generală, în esența ei, și îi dorește moartea. Mai mult: urmărește s-o distrugă el, ca pe un dușman personal. Din prima clipă, și mai ades încă, apar cuvintele fundamentale, cuvintele-cheie, care explică nu numai prima parte a creației sale, dar care nu trebuie uitate în explicarea evoluției sale ulterioare, « imprevizibile »: revoltă, ură, violență, moarte, neîmplînzire, atentat, dinamită, nitroglicerină, haos, scîrbă, protest. Care vor deveni repede program liric al negației și atacului, închegîndu-se, nu rareori, într-un adevărat, cutremurător, măreț Oratoriu al Apocalipsului, cu voci ale Judecății din Urmă, și cu trîmbițe ale Ierichonului. Iată o mărturisire a poetului, cu privire la « situația » sa în acea epocă, și în acea lume:

*« Totul mă chinuia atunci, faptul că aveam zece degete în loc de o sută, sau mai bine unul singur, putînd să se prefacă în fulger,
că trebuia să calc pe pămînt în loc să zbor, sau mai bine să mă aflu într-o mie de locuri deodată,
totul mă chinuia atunci, dragostea dintre bărbat și femeie, pe care eu aș fi vrut-o altfel,
o întîmplare fantastică, la care să ia parte oceanele și nebuloasele, cu toată întînderea și profunzimea lor,
deznădujdut eram și plin de revoltă împotriva nevolniciei condiții umane,
visînd mereu flăcări mari, apocaliptice, care să prefacă în scrum sărmanele noastre ființe nedesăvîrșite și vulnerabile,
tîndr neîmplînzit, haotic, revoltat mai întîi de destinul biologic al lumii ».*

Mărturisire? Nu: declarație-protest-revendicare, temella — de altfel, și construcția — filozofiei unui poet, care refuză lumea, ca realitate în sine, și o contestă, o atacă la rădăcină, dincolo de aparențe, dincolo de istorie, dincolo de temporalitate: visurile genetice, ca și cele escatologice, sînt deosebit de frecvente, alternarea lor constituie unul dintre ritmurile fundamentale ale operei lui Geo Bogza. Cele mai mărețe pagini din *Carteia Oltului* se nasc din acest balans, care nu e între trecut și viitor, ci între început și sfîrșit. « Neconținutul curgerii, doar spiritul omenesc se însumează, pornind împotriva ei, năduind să-i afle începutul. Acel punct și aceea clipă — inițială, ce necurmat cheamă spre ele închipuirea, de unde totul — materie și timp — a pornit odată, și nu s-a mai oprit ». Și în continuare, vorbind direct despre el

însuși: « E veche și încercată pe malul atitor ape, dorința aceasta . . . » Imagini zgu-
duitoare, viziuni enorme, pagini de neuitat rezultă din această sete de a cunoaște
începutul și sfîrșitul, din tendința de a da ocol — indiferent de necesitatea și impor-
tanța obiectivului imediat, prezent — întregului ciclu al existenței, tuturor fenom-
enelor, universului, cosmosului: o nevoie, o sete, care nu sînt altceva decît un
vast sistem de idei, un sistem, cum spun, filozofic, trăit liric, exprimat poetic. Astfel,
descriind minuțios — dar în imagini poetice care se desfășoară de la grațios, gingaș,
terestru, pînă la teribil, grandios, supranatural —, procesul fizic de evaporare și
de condensare a apei (într-o pagină analogă cu cea a zborului în eter a « Luceafă-
rului ») el răstoarnă, demască, sub ochii noștri, realitatea aparentă, banală, a unui
rîu care izvorăște din scoarța geologică, din pămînt, în adevărul fantastic al Oltului,
care izvorăște direct din . . . soare. Desigur că în undele unui rîu atît de miraculos
se dezvăluie și imaginea integrală a procesului, și a structurii vieții, a ideii că viața
biologică ar fi creația apei, a oceanelor: « Uneori, în străfulgerări de o clipă, închi-
puirea o vede: ca de pe un pod foarte înalt, în negre și înspăimîntătoare abisuri, în care
coboară, să-și întîlnească originea, picioarele de brutozaur ale biologiei. Întreaga
construcție a vieții se sprijină pe ea, ca o enormă catedrală. Din cel mai înalt turn, de
unde privește ochiul omenesc, el are de coborît un gigantic eșafodaj de specii, pentru ca,
în cele din urmă, înfricoșat, să poată zări apa originară, legănîndu-se tainic, plină de
germeni, de intenții misterioase și teribile puteri creatoare ». Și nu se poate să nu
întrevedem și capătul celălalt: « Tirziu, cînd se va apropia Sfîrșitul, viața, ca o armată
învînsă, se va retrage treptat spre tărîmurile lui, iar apoi în adîncuri, trăindu-și acolo,
în apa sărată în care s-a născut, în leagănul din care a pornit, ultimele pîlpîiri, inole,
de marele întuneric, total ». Orice filozof autentic, este, în mai mare sau mai mică
măsură, poet. Reciproca nu e totdeauna adevărată . . . Însă Geo Bogza e chinuit, e
obsedat de setea arzătoare a originilor, a începuturilor, a unui *primum movens* al
tuturor lucrurilor, și, deopotrivă de aceea a apusurilor, a sfîrșiturilor. Viziunea lui,
am spus, este integratoare, generalizantă, totdeauna globală. Coliba stînei de pe
Hășmașul Mare, ca și podișul însuși pe care e situată, lîngă izvorul Oltului, nu este
altceva decît un imens pîntec matern, în care « păstorii dorm cu genunchii la gură »,
ca niște prunci, în poziție intrauterină; dar și la vărsarea în Dunăre, la sfîrșitul, la
moartea Oltului, plutașii care au plutit pînă la fluviu, dorm, pe plutele lor, tot cu
genunchii la gură, ca « pruncii în pîntecul mamelor ». Vacile țărănilor din Oșlobeni
evocă, neapărat, pe « străbunele lor de pe malul Nilului ». Foșnetul izvorului se
leagă direct de « clipa (s.n.) cînd pămîntul s-a rupt din soare ». Apa curge « deas-
pra trecutului său », pe « un așternut de ere », sub ea « stau îngîrîmădite, unul sub
altul, sute și mii de veacuri, tot mai adînc, pînă în noaptea și prenoaptea vremurilor ».
Dar cîlîni stînei? Ei inspiră un condensat, coplesitor poem preistoric, și poate post-
istoric, pe care nu eșu să-l consider drept una dintre cele mai extraordinare pagini
ale literaturii noastre: « Solidari cu oamenii și cu munții, cîinii fac de pază peste țara
întreagă, iar straja lor pare împotriva morții și a neantului. Cum veghează tăcuți și gravi,
alături de somnul păstorilor și de focul care pîlpîie în vatră, ei adoargă încă o pagină
la povestea singurătății omului pe pămînt. Din necunoscutele depărtări ale trecutului,
cei dintîi strămoși ai acestor păstori au pornit spre timpul de față, în tovărășia unui
foc și a unui cîine. Așa prind din nou ființă în noaptea înforată de uriașul foșnet
al mileniilor. Așa prind din nou ființă, pe fiecare creastă de munte și de veac, cum au
pornit cîndva, în clipa unui simplu și coplesitor început: un om, un foc, un cîine. Trei
au pornit, străbătînd împreună imensitatea vremii și a lumii. Acum, după o nemăsurat
de lungă călătorie, se găsesc pe Hășmașul Mare, cum au pornit atunci și au tot venit,
pe culmi și pe sub stele, trei, cei de la întemeierea solemnei tovărășii: un om, un
foc, un cîine . . . » Imagine a « începutului », desigur, dar este ea, oare, numai atît?

Nu cumva e și a unui viitor tot atât de îndepărtat? Privite la maxima lor distanță, în absolut, cum le privește, cum le caută întotdeauna Geo Bogza, cele două momente, cele două « puncte » ajung să se confunde: pe imensa lor întindere, marile fenomene, marile procese, se desfășoară, pînă la urmă în cerc. « Cei trei » nu sînt cumva și ai sfîrșitului, pe « pagina singurătății omului pe pămînt »? Sau prefigurația unui nou început? Într-o scurtă pagină, scriitorul e capabil de deschideri amețitoare...

Sigur e un lucru: că Geo Bogza nu poate, nu vrea, să izoleze nimic, în timp, în spațiu, în fapt. Oricare ar fi obiectul imediat, el îl pune în legături incommensurabile cu un ansamblu totalizator, situat în perspectivă globală, aş zice, universalistă. De pildă: să zicem că îl interesează ceva, îl cheamă ceva, într-un sat din Maramureş: porneşte de îndată într-acolo, dar nu, cu nici un preţ, din punctul în care se găseşte, Bucureşti, sau Cluj, sau Baia Mare. Nu, el se îmbarcă într-un port de la antipodi, traversează Tibetul, coboară dinspre Scandinavia, şi, curios, ajunge în satul maramureşan exact la momentul potrivit; atunci începe să situeze faptul între negurile preistoriei şi perspectivele cele mai îndepărtate în viitor ale circulaţiei interplanetare, şi, curios, faptul nu-şi pierde nimic din caracterul lui fierbinte, din conţinutul lui de actualitate acută. Aşa e pasul lui, care pare lent: acoperă meridiane întregi. Aşa e ochiul lui, care pare somnolent: străbate epoci, milenii, ere. Această viziune, pe care aş numi-o mai mult decât universalistă, aş numi-o pan-cosmică, a ridicat cele mai multe dificultăţi, a dat loc la bizare confuzii, şi la efecte dintre cele mai neaşteptate, cu privire la definirea, analiza şi influenţa artei lui de reporter, a reportajului, al cărui părinte, ca specie de jurnalistică « literară » e considerat a fi (ceea ce e inexact). Dar, dat fiind că nici un reportaj nu e cuprins în cele trei volume în faţa cărora ne-am propus a întârzia, să lăşăm de o parte această problemă, să nu mai adăogăm o digresiune celor precedente, care, în orice caz, erau necesare. În treacăt fie zis, despre Geo Bogza nu se poate vorbi fără digresiuni, digresiuni, evident, în sfera lui.

Să ne întorcem la momentul Buzenari-Cimpina-Ploiești = «Urmuz». Deocamdată, Geo Bogza este în război total și incondițional cu lumea, pornind, după cum am văzut mai sus, de la numărul degetelor celor două mâini, de la dragoste, care este un act atât de mediocru, în loc să fie «fantastică» și să înglobeze participarea cosmică a oceanelor și nebuloaselor, și pînă la (pînă la, dar nu limită) «destinul biologic» și «nevolnica condiție umană», în întregimea lor. Visează pirjol, glaciațiuni («Elefantiada» — Orion), imense și neiertătoare catastrofe, capabile să distrugă măcar speța umană, dacă nu planeta însăși. În așteptarea acestora, nu rămîne de loc pasiv, face tot ce poate, cu o sinceritate și cu o forță care nu îngăduie nici cea mai ușoară rezervă, nici cea mai vagă bănuială de «teribilism» (nici falmoasele amprente digitale, tipărite pe unul dintre primele sale volume, din epoca respectivă, nu reprezintă un act de «teribilism», ele sînt o semnătură, o pecete de angajare și răspundere cu toată ființa). Ce face? Pentru că lumea e urîtă și rea, o batjocorește și o învecitează: *Poemul invectiv* (s.n.). Pentru că e ipocrită și mincinoasă, o sfidează, o provoacă, îi zmulge măștile: «Jurnal de sex». Adolescent anonim și necăjit, se vede urlaș și pedepsitor, distrugînd cu pasul său, infecta masă de murdare insecte: «...*Visînd să strivesc sub pașii mei toată urlișenia lumii*» («Confesiune» — Orion). Inventiv, întrevide un cataclism al speciei prin «tăcerea dez-lănțuită», prin stingerea oricărui sunet, ceea ce, atrăgînd brusc dezafectare generală (toate vîeșuitoarele sînt incluse, nu numai oamenii) a unuia dintre cele cinci simțuri, provoacă nebunia colectivă și sinucigașă: imaginea e grotescă, delirantă, nu lipsită de tonul batjocoritor (...*însăpîmîntați polițiștii izbeau în tobe n tinichele*), sau «*primarul a dat ordin să se audă cu orice preț...*»), dar:

«...nimeni nu mai găsea scăpare / nicăieri / tăcerea se întindea halucinantă nemiloasă, pedepsitoare cum / o visase poetul »). Deci, el plănuiește, și perpetrează efectiv, dar cu mijloacele lui, atentate: e un terorist. Opacitatea, lipsa de sensibilitate și de perspicacitate a societății burgheze de pe atunci, n-o puteau duce la o gafă mai rizibilă decât aceea a arestării și trimiterii în judecată a lui Geo Bogza, pentru pornografie și « atentat la bunele moravuri »: un judecător cit de cit inteligent și subtil, ar fi înțeles ceva, și ar fi cerut judecarea lui, pentru atentat la ordinea speței și, mai mult chiar, la ordinea naturii...

Acum, a sosit momentul unei întrebări, a unei probleme esențiale, pentru înțelegerea lui Geo Bogza și a evoluției sale în etape foarte contrastante. Când se va proceda la întocmirea unei statistici a cuvintelor și a utilizării cuvintelor în opera sa (și se va proceda, Tudor Vianu a sugerat-o într-unul dintre studiile sale de stilistică), cuvântul « lume » va fi primul, de departe, cu mult înaintea celorlalte. Acest cuvânt, — atît de plin de înțelesuri și în același timp, atît de neprecis, cu o sferă atît de largă și atît de vagă, multivalent și echivoc, cuprinzător și nesigur, care are o atît de puternică rezonanță filozofică și poetică, dar niciuna științifică, tocit prin uz zilnic dar inuzabil, incoruptibil, cuvînt atît de alunecos încît e prudent a fi îngrădit cu adjective și atribute, atît de « greu » prin conținut și atît de volatil, de aerian, — ei bine, acest cuvînt e cuvîntul nr. 1 al lui Geo Bogza. Pe pagina poetului nostru, el apare fără încetare, pe pagina lui el domnește, și totdeauna poartă o coroană, infernală sau divină, E mai mult decît un cuvînt-cheie, e un cuvînt-poartă, e un cuvînt -Tot. Ca toți scriitorii profund meditativi și acut sensibili, ca toți cei ce caută categorii fundamentale pentru construirea unei concepții largi despre... lume, Geo Bogza se lasă urmărit, înțeles, și prin alte cuvinte de frecventă utilizare. Am dat mai sus cîteva exemple, dar acestora e cazul să li se adauge, în mai mare măsură încă, altele ca: « pămînt », « cer », « astre », « mister », « foșnet », « eternitate », « nemărginire », « soare », « noapte », « început », « sfîrșit », « revoltă », « țaran », « munți », cu care el emite grave ipoteze ale spiritului și fabrică nu mai puține grave simfonii stilistice. Dar cuvîntul « lume » le întrece și le acoperă pe toate. E de ajuns să răsfoiești o carte a lui Geo Bogza, și-l descoperi aproape pe fiecare pagină, nu rareori de mai multe ori pe aceeași pagină, cîteodată în repetări și îngrămădiri obositoare, care blochează elanul stilistic.

Ei bine, e cazul să ne întrebăm ce este pentru Geo Bogza această « lume », în fața căreia îl descoperim, acum patruzeci, cincizeci de ani, în stare de refuz nihilist și de revoltă agresivă, și în fața căreia îl aflăm apoi, în stări de înțelegere și împăcare nuanțată, care, uneori, se apropie de evlavie. Nu încapе vorbă că și prima, și cea de a doua sînt, în cea mai mare măsură, pure creații ale spiritului său, ale sensibilității sale. În mare măsură, pentru că nici una nici alta nu ignoră realul, pe care îl dilată pînă la dimensiuni și la distanțe incalculabile, — cum ar zice el, fantastice. Generalizator și Integrator, Geo Bogza are o imaginație dilatatoare, hrănită de o sete a depășirii, a mișcării, care nu cunoaște limite, nici în timp, nici în spațiu, și care atinge vizionarismul, atunci cînd setea de Ideal, cînd imperativul moral al lui (totdeauna categoric), se adaugă și o înglobează pe cea dintîi.

Și iată o alta, « ridicată » de la modesta înălțime a unui munte ardelean : « piscuri plutind în depărtare, văi pline de o ceață albăstrie, fluvii ce duc spre mări, mările îmbrățișînd pămîntul, și însuși pămîntul rostogolindu-se în spațiu... » (Cartea Oltului). Încă odată, analogia cu Eminescu se impune, cînd citim aceste hărți, pe întinsul

infinat al căroră, poetul se mișcă după voie, când febril, delirant, când familiar, când solemn, monumental, « statue în lună ».

În primul rînd, așa dar, « lumea » lui Geo Bogza este cosmică, ea depășește limitele terestre, este cosmosul însuși, este deci infinitul, și este eternitatea. Planeta noastră stă sub semnul, în cadrul, în prezența cosmosului, își împrumută, de la acesta, perspectivele, tensiunile, nu se poate elibera nici o clipă de dimensiunile, de apăsarea, de chemarea lui. Și nici de porunca lui, de amploare, de profunzime, de măreție. De aci, o consecință cît se poate de firească: totul, în universul lui Geo Bogza, vine de la distanțe incommensurabile, și se duce, se pierde în depărtări, fără sfîrșit. Anul-lumină este pentru el o noțiune mult mai apropiată, decît pentru pămînteni obișnuiți, iar pasul poetului e măsurabil, în dacă se poate spune, kilometri-lumină. Pentru el, preistoria, geneza, sînt ieri, Luna, Luceafărul, Orion îi sînt vecini, sînt, ca să zic așa, peste drum. Un ciine nu ar cădea o victimă virusului rabic (fapt care se întîmplă, de obicei, la încălări de ciini vagabonzi, pentru un os), dacă în clipa cînd a fost fătat « *n-ar fi intrat în conjuncție atîtea astre aducătoare de nenorocire* », și dacă, mai ales, nu și-ar fi exercitat influența malefică « *galbena stea Saturn* » (« Ciini turbați » — Orion). În cîmpia Oltului, vecinătatea, întîlnirea și înfruntarea arhaismului preistoric cu prevestirile viitorului sînt fenomene banale, de fiecare clipă. (E evident că, în viziune cosmică, timpul și spațiul se substituie reciproc, se confundă, și în subsidiar, e foarte util să observăm, că, în scrisul lui Geo Bogza, « timpul » predilect al conjugării verbului, este viitorul II al indicativului.) Dragostea însăși, sentiment a cărui năzuință, a cărui condiție, a cărui natură, este intimitatea, vine « *de la mieznoapte pe drumul ostrogoților* », și chiar din eter, « *de la miezăzi, pe calea robilor* ». Eufratul, Nilul, Mesopotamia — numai ele, ca locuri al căror nume evocă răscruți totodată de spațiu și de timp — sînt locurile privilegiate ale dragostelor sale, locuri în cadrul căroră el nu poate suspina decît alături de Nausica, sau, mai terestră, mai din lumea noastră, de Nefertite, deși locul cel mai potrivit pentru dragoste, rămîne Luna; cînd aflăm, numai o singură dată, că duce dorul unei fete din . . . Turnu Măgurele, sîntem stupefiați, chiar dezamăgiți: poetul ni se pare îmburghezit, decăzut, deși, la iușeală, ne-a zugrăvit-o, totuși, pe provinciala « fată de douăzeci de ani », pe fondul Dunării și al munților Balcani. De aci, consecințe de rară originalitate în viziunea sa asupra naturii românești: enormul, fabulosul, grandiosul. Sub condeiul lui, țara, peisajul iau proporții continentale, planetare, pe care nu le-am fi bănuț niciodată pe suprafețele ei, în defnltiv, modeste, și în elementele ei constitutive, cam toate medii: Oltul e un Mississipp și un Amazon, cascadele lui sînt Niagare, el traversează una după alta regiuni nesfîrșite (are în total vreo 600 de kilometri) în variații geologice neîncetate, muntele Cozla e mai înspălmîntător decît Himalaia, pădurile sînt jungle africane, peisajul dobrogean e de savană fără hotar, cîmpia dunăreană are o rotație astrală: despre Dunăre, ce să mai vorbim: ea este o « misterioasă și înflorătoare pustă lichidă », o « nesfîrșire orizontală » care se varsă, cu maluri cu tot, direct în cer (să nu uităm, Oltul izvorăște din soare). Marii călători ai epocii moderne, topografice, Hogaș, Vlahuță, Sadoveanu, Iorga, ne-au descris o natură care se parcurge, de la un orizont la altul, cu pasul, în peisaj dulce-familiar, o natură unitară, armonioasă, luminoasă, și, mai ales, ospitalieră, o natură la scară umană. A venit Bogza, cu măsurătorile lui astronomice, cosmice, pentru a ne arăta o natură românească mureață și plină de mister, sălbatecă și sublimă, pentru a ne dezvălui că țara noastră e « de piatră, de foc și de pămînt ». Integralismul cosmic îl va duce pe Geo Bogza la o altă particularitate: la aceea de a opera, alternativ sau simultan, cu infinitul mare ca și cu infinitul mic, cu enormul ca și cu minusculul, cu monumentalul și cu miniataturalul, fapt rar, în literatură. Vor mai fi și alte consecințe . . .

Dar, în al doilea rînd, « lumea » — cosmos a lui Bogza este, totuși geocentrică. Pămîntul nu este pentru el firul de praf rătăcit în haosul interastral, nu este « acest pămînt, mai mic decît un pumn de copil », de care vorbea, sceptic, Montesquieu, și de care vorbesc atît de mulți. Nu, pămîntul stă în centrul cosmosului, Bogza nu-l duce la nulitate pierzîndu-l în infinit, ci mai curînd, îi cere, imperios să se dilate la măsură cosmică. Desigur, nu geologic, ci moral. Căci geocentrismul acesta nu e altceva decît antropocentrism substanțial, total, fără nici o reticență. Omul — mai mult ca umanitate, decît ca individ — e sădit în centrul universului bogzian, iar în întreaga structură a autorului, pînă în cea mai periferică celulă, e prezent și viu: ca dușman, ca prieten, ca ideal. E, în Geo Bogza o nevoie de « om », totală, intensă, care absoarbe întreaga lui viață sufletească:

« ... Mi-aduc aminte de tine, Omenie
Să știi că eu n-am uitat niciodată
Picioarele tale zgîriate
Și ochii tăi albaștri, liniștiți. . . »
(« Mi-aduc aminte o fată » — Orion)

un sentiment care, prin intensitate, prin permanență, tinde să se confunde cu însăși viața lui « biologică »:

« Orice om pe care nu pot să-l iubesc este pentru mine un
izvor de adîncă tristețe . . .
« Atunci cînd n-am să mai pot iubi pe nimeni, am să mor » . . .
(« Orice om » — Orion)

... Numai că el a început prin a nu putea iubi pe nimeni, și aceasta provoacă cumplita criză de deznădejde, de nihilism furios, ucigaș și sinucigaș, a primei sale etape de viață și de creație, relevînd, în același timp, că, omul dă culoare universului, că însușește cosmosul că umple și întregeste « lumea ».

Lume-cosmos și lume-om, iată o concepție, sau măcar o viziune, pe cît de grandioasă, de originală, pe atît de plină de primejdii. Primejdii care izvorăsc din însăși simplitatea construcției arhitectonice, căci cei doi termeni tind, cînd să se confunde, să se identifice, cînd să se depărteze unul de celălalt, printr-o distanță, chiar printr-o diferență, ba uneori chiar printr-o ostilitate, de *valoare*, creînd vid, ruptură. Generalizant integrativ, dilatator, Geo Bogza are încă — efect al exigenței, al setei morale și estetice —, o propensiune nezăgăzuită către absolutizare. Dacă e urît și rău, omul e astfel la modul cel mai general, cel mai radical, la modul absolutul absolut. Pentru că în etapa Buștenari-Cîmpina-Ploiești - « Urmuz », omul i se arată urît și rău, atunci, — și nimic nu poate atenua această sentință, — iar el devine « Lumea », ratată, monstruoasă încă de la rădăcina biologică, iar cosmosul o reneagă, o pedepsește:

« ... o stea malefică noapte de noapte, în somnul pruncilor
răsare,

și însăși pasărea deznădejdii primește salutul noilor

șiruri de condamnați » . . . (« Cîntec de revoltă, de dragoste și
moarte » — Orion)

Dacă, așa cum se va întîmpla mai tîrziu, în alte etape, omul i se arată bun și frumos, atunci el iarăși devine, în chipul cel mai absolut, « Lumea » perfectă și exaltantă întru totul, iar cosmosul se apropie de ea: o binecuvîntă, o mîngîie cu razele lunii, o face să strălucească la soare, și o pune sub semnul lui Orion, rege, model, și simbol protector. Viziunea bipolară a lumii, Cosmos-Om, e periclitată de lipsa unor trepte intermediare, a unor legături și articulații de idei, a unor nuanțări și relativizări, a gradărilor și nuanțării realului. Această lipsă se face simțită mai ales

în etapa pe care o putem numi generic « Urmuz », perioada disperării, revoltei, atentatului, perioada în care totul îl nemulțumește și îl « chinuie », perioada « écorché vif ». Nu încapе vorbă că universul acestei perioade nu era de loc plăcut, cu destinul lui social aparte, cu umanitatea lui declarată și primitivă, cu atmosfera trivială, incultă, sufocantă (am schițat, în p. melea rînduri, cîteva explicații). Dar, evident, nu era otova, acelaș pe toate planurile și sub toate înfățișările, absolut omogen. Exista o diferențiere de clasă, de rasă, existau nuanțări de morală, de credință, de idei, nu se poate să nu fi existat. Nu exista, oare, măcar o femeie frumoasă, o fată ce putea fi iubită? Un om, un singur om, demn de stimă, de prietenie, capabil de comunicare? Dar natura, natura nu exista, oare? Oricît de închis era acest spațiu, Bogza (măcar ca elev-marinar) mai trecuse dincolo de hotarele lui, văzuse Dunărea, delta, marea: viitorul scriitor al naturii, nu fusese, oare, reținut de nici o priveliște, de nici o lumină, de nici o frumusețe? Toate acestea, care pot aduce o mîngiere, o consolare, care pot arunca măcar o fugară rază de lumină în ceșurile existenței, care pot întredeschide un crîmpei de perspectivă și justifica înfrîparea unei speranțe, — toate acestea, oare, nu existau pentru Geo Bogza, el nu le-a descoperit oare, nu le-a simțit, nu le-a, măcar, presimțit? Totul dovedește că nu. Pentru el totul e înghițit de partea neagră a acestui mediu, totul e monstruos, totul exasperează sensibilitatea lui, o nervozitate al cărei ac indicator se agită alarmant pe lîngă pragul de explozie. Pentru el, care gîlgie de sentiment, care e inundat de tandrețe, prima grijă e de a se comprima, de a nu fi « romantic », ceea ce în ideea de atunci a lumii, însemna penetrabil, deschis, sentimental:

« A fost o vreme cînd aș fi ucis un înger în fiecare seară,

Stîrpeam pe atunci orice bucurînd a sentimentalismului

Umblam ras în cap ca un antidot romantismului . . . »

(« Antiromantica » — Orion)

Compașiunea umană, florul fraternității, care îl mină, în străfunduri, pînă la nivelul sacrificiului de sine (vezi mai sus exemplul din « Aș vrea să fiu cinci minute poet » — Orion), se arată vag, în cazuri extreme, repede sugrumate prin notații brutale de reportaj și prin atmosferă de grotesc. De pildă: asasinarea mecanicului Ion Anton Bașilcă, care are trei surori prostituate, și care, după muncă:

« . . . mai trebuia să dea de mîncare la

găini

fetele fiind ocupate cu musafirii

cu care se culcau apoi grămadă în singura lor odaie . . . »

(« Misterioasa crimă din comuna Buștenari » — Orion)

sau lamentul în patru timpi, intitulat « Nicolae Ilie », — un tînar sondor, impetivant bețiv, mort într-un cumplit accident — care îl chinule amintirea prin mirosul putrid, dezgustător, al intestinelor, încă pline de « tot rachiul înghițit în neștire / laolaltă cu felii de dovleac și pastramă » (« Nicolae Ilie » — Orion). Femeile? Caricaturi dezgustătoare sau ridicole. Oriunde și-ar îndrepta privirile, poetul descoperă un « viespar », și sufletele omenești: « sufletele mai ales, asemeni unor cirpe vechi ». Iar natura? Dacă aceasta se poate numi « natură », ea apare o unică dată, sub forma « bolnavului peisaj petrolifer », redusă la un singur element, un deal « bătrîn și fără lecuire », care « geme și se zvîrcolește », rost de « o plagă de cancer, de sifilis ».

Repet, această lume nu putea fi astfel, dar astfel a simțit-o și resimțit-o Geo Bogza, și el ne impune impresia de insuportabil, chiar dacă o alternează ușor cu poeziile scrise în limbaj mai indirect, mai incifrat, mai suprarealist, cum au fost calificate aceste poezii, numai într-o oarecare măsură cu dreptate. Dar poetul absolutizează tocmai această lume, a cărei neîmplinire, a cărei mizerie, își găsesc

originea în fatala condiție umană, sînt înscrise în însăși structura ei biologică. Atîta îndrăzneală filozofică, cu, la acea epocă, un material de experiență și cu un arsenal de cunoaștere atît de modeste, — iată ceva cu totul ieșit din comun ! Dar, în definitiv, n-are importanță: sortită eșecului, ca concepție filosofică, ea dă excelente rezultate, în planul sensibilității, al imaginației, al poeziei. Adunîndu-se într-un singur șuvoi, toate elementele perioadei « Urmuz » și ale scurtei perioade bucureștene de « supraréalism », ating maxima lor înălțime, epuizîndu-se, totodată, ca fond creator, în răscolitorul, zguduitorul « *Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte* », una dintre capodoperele lui Geo Bogza, una dintre cele mai extraordinare opere ale literaturii contemporane. Originalitatea formei e de o mare îndrăzneală, prima ei reușită fiind — oricît travaliu, oricît meșteșug artistic ar fi comportat — senzația de spontaneitate, de sinceritate organică și nestăvilită, cu care se desfășoară în cercuri din ce în ce mai largi. E scrisă astfel încît evocă, în plan poetic, specia muzicală a « canonului », repetînd și prelungind versurile (mai curînd, versetele), după ce s-a abandonat din fiecare un segment de cuvinte, cu un segment nou. Ideea fundamentală se dezvoltă prin invocații-enunțuri simple și, am spus, în parte repetate, la începutul fiecărui (hai să-i zicem) « cînt », înaintînd majestuos pe un temei legănat și simetric, făcut din grupuri de comparații ample, surprinzătoare, chiar șocante, dar toate sumbre, crepusculare, dătătoare de flori, menite nu să definească sau să portretezeze pe indefinisabila și abstracta « fecioară galbenă » cît să ne atragă mai puternic, mai aproape, de cercul de radiație al blestematului simbol. Ceea ce frapează și umple de admirație, în al doilea rînd, este somptuozitatea neagră, înfricoșătoare, a « Cîntecului » pe care poetul o realizează cu un lexic foarte restrîns, aproape sărac. Aceleași cuvinte, fie în formații identice, fie în marș solitar, se repetă, aproape fără opreliște, în fiecare cînt, în fiecare verset; dar impresia cititorului, care ar putea fi de monotonie, de lîncezeală, de greutate, este absolut opusă: de tensiune mereu sporită, de neliniște extremă, de dinamică tulburătoare, pe marginea prăpastiei. Dar, ce cuvinte ! Ele par scoase dintr-un depozit al dicționarului pe ușa căruia ar trebui să scrie: pericol, explozibile !, par culese de pe un ogor blestemat, ale cărui seve sînt toxine halucinogene și ucigătoare, par extrase din formulele magiei negre: piatră vinată, mătăgună, vitriol, febră, agonie, sinucidere, delir, insomnie, neurastenie, autopsie, vis, deznădejde, mască, muri-bund, leșuri, exasperare, comete, astre, nebuloase, neant, stafii, conspiratori, cadavre, hiene, etc. etc. Sînt, deci, cuvinte inițial supravoltate, cuvinte cu mare încălcătură emoțională, cărora autorul le adaogă un enorm plus de încălătură, punîndu-le în sintagma hiper-termice, în grupuri verbale electrocutante, și, în sfîrșit, supravvalorificîndu-le prin sinceritatea sa totală, violentă, arzătoare: în fond nici nu sînt cuvinte, combinații de noțiuni, sînt însăși procesele lui interioare, simțirile lui, rănile, revoltele și coșmarurile, *trăirile lui*, ce izbucnesc, toate deodată, la suprafață, după ce au fost supuse unei presiuni insuportabile. *Fecioara galbenă* plutește pe un clocot de lavă, se arată și cheamă dintre flăcări, între-gul cîntec e un incendiu, o erupție, o explozie, care fac să țîșnească lumini sîngerii, verzui, infernale, în întunericul nesfîrșitei nopți în care se desfășoară poemul.

Nimeni, desigur, n-a căzut în eroarea de a vedea în enigmatică, misterioasă, sinistra *Fecioară galbenă*, un chip simbolic, un ideal al iubirii (în treacăt fie zis, Geo Bogza este scriitorul, poetul, cel mai puțin erotic, cel mai puțin senzual care se poate imagina.) Chip, simbol adorabil care « a urcat din infern » și e « rudă cu marile dezastre ale dragostei », care e « rudă cu delirul, cu sinuciderea », e « rudă cu violențele extreme, cu nebunia », al cărei suris e « ca o autopsie, ca o floare de vitriol a neurasteniei » a cărei « înfruntată virginitate » e ca « o pecete a neantului, ca o cometă care aduce sfîrșitul lumii », și încă nenumărate asemenea flo-

roase vedenii și comparații — asemenea icoană a iubirii, zic, nu s-a pomenit vreodată, nu poate fi concepută. Fecioara galbenă, reprezintă altceva, și mult mai mult. Ea este închegarea fantomatică, proecția finală, în contururi halucinante, a « lumii » de pînă atunci a lui Geo Bogza, și a relațiilor lui cu aceasta, în perioada refuzului și a revoltei, a autozidirii în carcera absolutizării, a integrativismului, a generalizării, și, pe de altă parte, a moralei estetizante. Este confesiunea chinurilor pe care le-a suferit în acest regim carceral-filosofic, atacarea zidurilor cu unghiile, pentru a găsi o ieșire, spargerea capului de pereți, întreaga stare de « écorché vif » sporită, clipă de clipă, pînă la prăbușirea nervoasă, pînă la delir și nebunie. Fecioara galbenă e fructul delirului obsidional. « Cîntecul » e cel mai teribil poem delirant pe care-l avem, mărturie a conflictului poetului cu « lumea » împins pînă la contestarea condiției biologice a omului. Ca « fecioară », simbolul e cum nu se poate mai potrivit, virginitatea fiind ea însăși o contradicție, — cu timpul, chiar o contestare, a condiției biologice a speței. Oricît eșec se află în această viziune filosofică, să reșinem uluiți, că ea i-a dat lui Geo Bogza posibilitatea unei realizări imaginative unice, înimitabile: el propune, el creează, strict demiurgic, nici mai mult nici mai puțin decît schița, prototipul, unei *alte alcătuiți* a omului, al unui *alt om*, care ar arăta cam astfel: o sută de degete (sau, în altă variantă, unul singur, dar apt să se prefacă în fulger — deci în organ de distrugere, de justiție, de purificare), zburător, avînd posibilitatea ubicuității, și un sistem de reproducere prin conlucrare cosmică. Avem, aci, dovada maximă a adîncimii conflictului său cu lumea, a refuzului acestei lumi, consumat în sine însuși, în cea mai cumplită singurătare: — el și cosmosul. (« *Dar noaptea, o singură stea e pe cer — și pe pămînt / fruntea mea cuprînsă de flăcări . . .* »).

în stare de delir furios:

« *cînt nopțile mele infernale, de febră, de insomnie,
nopțile în care păsări de prădă, convulsive, mă sfișie,
în timp ce orașul doarme ca un cimitir sub razele lunii* ».

cu evocări hohotitoare:

« *...adu-ți aminte radiografiile, exasperarea, meteoricul joc de artificii,
și cuvintele de piatră vîndă care îmi ardeau buzele după miezul nopții,
cînd presimțeam că ești fecioara galbenă . . .* »

cu spaime și arătări:

« *...adu-ți aminte nopțile cu stafii . . .* »

cu halucinații auditive care îngheață șira spinării:

« *...în nopțile unor insomnii dureroase
ascult cum plantele distilează veninul perfid al pămîntului . . .* »

cu imagini terifiante, funebre:

« *...în fiecare noapte ascult îngrozit cum brazil aleargă ca hienele după
cadavre,*

copaci din care se fac coșcluge și spînzurători . . . »

Recursul, salvarea, liniștea, sînt în cosmos, și poemul se încheie cu o invocare patetică, cu un mesaj zguduitoare către această primă « lume », care nu l-a înșelat, și cu mărturisirea aproape directă a eșecului său, — totul cu o forță a lirismului, care, pe spațiul doar al cîtorva versete, realizează nivelul cel mai de sus al cîntecului, ecoul lui cel mai puternic:

« *Oceane și nebuloase din nopțile mele de febră, de insomnie,
oceane și nebuloase, valuri de apă, valuri de foc din nopțile mele de nebunie
sub bălțile voastre, îndepărtate, năzuite patetic, năzuite cu
disperare*

*trimit să-și sune ecoul cîntecul acesta de revoltă, de
dragoste și moarte,
ca o mărturie furioasă împotriva nedesăvîrșitei spețe umane,
din mizeria căreia
mi-a fost dat să vă contemplu splendoarea,
sub bolțile voastre cu care m-am visat una,
desfășor ultimul drapel al ființei mele nostalgice și
exasperate ».*

Lectura acestui « Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte » are efecte de punție electrică, la capătul ei te simți amețit, răvășit, extenuat, ca după o cumplită criză de friguri. Extenuat, el însuși, Geo Bogza nu va mai cunoaște delirul, aceasta e criza eliberatoare. De trăirile extreme, hipertensive, nu va fi străin, însă, niciodată. Va cunoaște frenezia, extazul, minia, va cunoaște chiar « les pleurs de joie » — și toate aceste cuvinte vor apărea rînd pe rînd, sub condeiul lui. « Cîntecul » încheie o etapă, scurtă, rapidă, dar de cea mai acută frămîntare . . .

Geo Bogza și istoria

... Dar cosmosul e departe, galaxiile, nebuloasele, constelația lui Orion, sînt inaccesibile prin salt peste infinit, în vid, în haos. La ele nu se poate ajunge, totuși, decît de pe pămînt, cu puterile « nedesăvîrșitei spețe umane ». Trebuie găsite pragurile intermediare, treptele de legătură, nuanțările realității, articulațiile succesive, toate cele de care vorbeam mai sus, indispensabile solidității unei concepții clădite pe doi termeni atît de îndepărtați, ale căror relații pot cunoaște o variație infinită. Care pot fi acestea? În primul rînd, istoria. Nu ca știință, nu, iarăși, ca perspectivă a depărtărilor; ci ca realitate a vieții, a vieții de fiecare zi, a vieții sociale, cu nenumăratele și asprele ei implicații: Bogza va afla că nedesăvîrșita condiție istorică a omului e cu totul altceva, cu mult mai consistent, decît « nedesăvîrșita speță umană ». Apoi, apartenența la ceva: un popor, o patrie, o clasă, un șuvoi de tradiții și de moravuri. Apoi aderența la ceva: la un sistem de idei, la o morală, la o credință, la o luptă, în raport cu care-ți descoperi identitatea și locul în « lume ». Apoi cultura, cu infinitele ei complicații și implicații, minciuni și adevăruri, căutări, împotmöliri și biruințe, iluzii și decepții — totuși, sarea pămîntului. Și așa mai departe, tot lucruri care cresc numai pe pămînt, sădite, cu mîna bună sau rea, numai de către oameni. Toate acestea, Geo Bogza le va descoperi rapid, cu o privire foarte ascuțită, cu o cuprindere foarte largă (filosoful din el își afirmă mereu prezența), se va cufunda în ele, se va confunda cu ele. Perioadei refuzului absolut, îi urmează perioada participării. Noțiunea angajării nu intră în această diferență: Bogza este mereu în stare de angajare, prin temperamentul, prin natura lui, și totdeauna în mod total, fierbinte, la nivelul ritmului suprem. Deosebirea dintre o perioadă și alta, stă în obiectul respectiv: cea dintîi, nu era de refuz al angajării, ci de angajare în refuz, — am arătat mai sus cu ce preț —, și, ca atare, nu putea fi decît solitară, de morală izolaționistă; cea de a doua, este de angajare în participare, și ca atare nu poate fi decît alături de oameni, împreună cu ei, de morală publică, de morală colectivă.

Se știe prea bine ce a fost această perioadă, cristalizată mai ales în activitatea gazetărească, în acea activitate care, pe de altă parte, a stimulat, a orientat în mod decisiv evoluția spirituală a scriitorului: e perioada millor de articole, a marilor reportaje, care au adus în presa noastră, și chiar în literatura noastră, « un frisson nouveau ». Dar, dat fiind că cele trei volume de care ne ocupăm în principal,

nu au reținut, — cum era de altfel, firesc — nimic din această activitate, să trecem peste conținutul ei. Să spunem, numai, că, dacă « Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte » e un poem-adio, un poem-lacăt care încuie la geamăt și cu flăcări, povestea unei etape de viață, *Orion* cuprinde poemul-balama al primei mari coticuri, o altă capodoperă a lui Bogza: « Poem petrolifer ». E poemul coborîrîi cu picioarele pe pămînt, poemul care marchează intrarea istoriei în perspectiva apropiată și directă a poetului.

Asemănări ascunse și deosebiri manifeste, tranșante, se relevă între cele două poeme, amîndouă cuprinzînd o « sumă » a tuturor observațiilor și experiențelor perioadei Ploiești—Buștenari, ale perioadei « Urmuz ». « Cîntecul » este o confesiune *înăuntru* oarecum insonoră, înăbușită între pereții delirului-carceral, fără adresă și epulzată în sine însăși. « Poemul », este cu totul în afară, rostit în spațiul liber, în agoră, la adresa oamenilor, a tuturor. Primul este mărturisirea deznădăjduită a unei înfrîngerîi, cel de al doilea este o declarație de război, plină de energie, încredere, dacă nu chiar de optimism. Dar « furla » le este comună, starea paroxistică, în care poetul trăiește, încă trăiește, « ca-n elementul său ». « Poemul » este trecerea « Cîntecului » (pe care trebuie să-l considerăm anterior) în « știma » suflătoare și instrumentală total contrastantă, dar nu fără afinități stilistice și într-o asemănare evidentă de arhitectură: poeme de neobișnuite proporții, primul fiind, cel de al doilea puțin fi, secționat în cînturi numeroase, utilizînd, exploatînd din plin, pentru zidărie, versul liber, materialul modern (într-un fel, industrial) de construcție poetică, dar în același timp valorificîndu-l pentru dinamica formelor și ansamblul armoniei, în mari grupuri și perioade, în « fugi » majore sau în legănări lente. Ambele sînt, ca forță lirică de comunicare, poeme-uragane, însă considerate din alt punct de vedere, le-aș putea numi poeme-autostrăzi.

Dar, « Poem petrolifer » e istorie și viață socială, realitate, realitate obiectivă, imediată, tiranică. E una dintre cele mai violente demascări ale capitalismului, ale industriei capitaliste, ale metodelor de exploatare capitalistă, ale efectelor lor asupra victimelor, — una dintre cele mai violente, zic, dintre cîte s-au scris în limba noastră. Intrînd chiar în pielea « oamenilor petrolului » (capitaliștii și exploataorii, în scară), mărturisînd parcurgerea întregii game, oricît de întinsă, pînă dincolo de închipuire, a faptelor, a gîndurilor, criminale și infame, poetul dă libertate colosalei lui capacitate de dilatare, și de generalizare, și slujindu-le prin simularea unui cinism nemăsurat, izbutește să ne îngrozească printr-un sol de măreție a hidoșeniei, sub chipul unui monstru lipsit, golit de orice substanță umană, reprezentant al unei sub-specii sau supra-specii umane, ceva care ține, într-o anumită măsură (căci cu Bogza, altfel nu se poate) de supranatural. Adăogînd că această mărturisire cinică se completează cu un orgoliu nerușinat și neînfrînat, ajungem la rezultatul că în categoria pamfletului, avem o mostră de autopamflet devastator, nimicitor, formulă de originalitate mai rar întîlnită, și de forță egală. Descoperim însă, și un alt fenomen surprinzător: poemul pamflet este originea, matricea unei linii stilistice fundamentale a întregii creații ulterioare a lui Geo Bogza: poemul monumental, largul discurs liric, retorica solemnă, predica sacerdotală, etc. etc., care-l detașează atît de net în peisajul nostru literar din ultimii vreo patruzeci, cincizeci de ani, care, în peisajul de astăzi, chiar îl izolează. Aceasta e forma lui de clasicism, foarte bizară pentru un temperament de loc clasic, pentru o natură violentă, turbulentă, excesivă în toate, extremistă totdeauna. E deosebit de interesant, și mereu surprinzător, de observat cum, cu ajutorul numai al instinctului, Bogza descoperă și practică, în totală inocență, mai toate procedeele retorice, mai toate figurile stilistice străvechi: « Poem petrolifer » este o totală și vastă

metonimie, litota, preterițiunea și mai ales hiperbola, dau tonul principal, culoarea dominantă a operei.

Dar cea mai decisivă, cea mai înnoitoare cucerire realizată prin « Poem petrolifer », este, cum am spus, țîșnirea poemului din nucleul istoric, din configurația și dinamica realității. Istoria, ca un ecran magic, îi dezvăluie, lui Geo Bogza, că « lumea » are reliefuri și nuanțe, că este diferențiată pe o scară infinită, că are legi și valori. « Poem petrolifer » atestă cu patos că poetul s-a angajat pe drumul istoriei, așa cum îi dictează natura lui, cu toată ființa.

Totuși un fenomen bine înscris în această perioadă, cere un moment de atenție deosebită, sau măcar o subliniere, în raport cu Geo Bogza, și cu evoluția acestuia: fascismul. Știm toți ce a fost fascismul, atît cît se poate ști, știm cum s-a putut înfrîpa și unde a dus, l-am situat, în marșul istoriei, în viața omenirii la locul lui, pe veci blestemat, în dimensiunile lui apocaliptice. Toți cei ce n-au fost fasciști, au simțit indignarea, mînia, disperarea, setea de luptă, de dreptate, de răzbunare: în memoria tuturor, a întregii lumi, a rămas o rană ce nu se va închide niciodată. Bun: e clar, e știut. Dar pentru Geo Bogza, pentru sensibilitatea și imaginația sa, mai ales pentru structura sa, fascismul a însemnat mult mai mult decît pentru cei mai mulți. A fost pentru el un infernal factor de dislocare psihologică, de clătinare psihologică, de reîntunecare a « lumii », de reînviere năpraznică a răului, a urîtului, a bestialității, a minciunii, într-un cuvînt, a « nedeșăvîrșitei spețe umane », a « mizeriei », acesteia. A fost, — cum s-a spus? — blestematul Buștenari, cu « oamenii petrolului », țîșnit deodată la proporții universale, la scară planetară, iar « destinul biologic al lumii » a stat gata, gata să lasă din nou la lumină. Poetul a cunoscut din nou deznădejdea, disperarea nopților cu umbra fecioarei galbene pîndind să se ridice la orizont, (« cu surîsul ca o pecete a neantului, ca un trimis al fatalității, ca o cometă care aduce sfîrșitul lumii », și, ar fi putut adăoga, în acei ani ai fascismului, « ca o svastică »), descurajarea, și poate, ispita sinuciderii. Desigur, iarăși exagera, și aproape generalizează: fascismul a fost o « noapte tragică », însă în înțelesurile reale ale istoriei. Dar unsprezece « coșmaruri hitleriste », plus alte șase poeme, depun mărturie în *Orion* (ciclul « Noaptea tragică ») cu privire la zguduirea interioară pe care i-a provocat-o fascismul. Fără a-l intimida — nu e nevoie s-o mai spun — cîtuși de puțin în planul exterior, în activitatea, în lupta sa, fără a-l face să șovăie nici o clipă în adoptarea celor mai nete, mai dîrze, mai combative atitudini antifasciste, ceea ce atrăgea, precum se știe, cele mai grave riscuri (și, de altfel, i le-a atras).

Totuși, fascismul, cu toată epoca lui de orori, a avut rezultate — dacă se poate spune așa ceva, despre fascism — benefice asupra lui Geo Bogza. Operînd ca revulsiv, ca termen adversativ, el a grăbit închegarea, armonizarea tuturor ideilor luptei democratice a lui Geo Bogza, într-o largă, completă, complexă concepție umanistă (care care va deveni cea mai solidă treaptă în legătura cu cosmosul). De-a lungul anilor fascismului, la capătul « nopții tragice », imaginea « omului », în spiritul lui Geo Bogza, a înflorit, s-a amplificat, s-a înălțat, iar ideea lui despre omenire a prins un nezdruccinat temei de adorație admirativă. În cea mai strînsă logică interioară, în cea mai solidă legătură de la cauză la efect, ciclul « Noaptea tragică » se încheie cu o « inscripție majoră », în care umanitatea, atît de grav amenințată, devine « lasomie », iar poetul « pentru că pașii te-au adus spre mine, pe cînd din întuneric / îți căutai calea spre lumină, / Purtînd în ochi nestrămutată dorință de a fi asupra deznădejdii învingătoare, Credincios și înflexibil, am să cobor în mine... » În adîncuri în care apele « oceanului fără sfîrșit al iubirii » sînt ape lustrale, potrivite pentru abluțiuni magice, apte să prezerve omenirea de « intolerabila amenin-

țare a neantului» («Inscripție majoră» — Orion). La capătul «noptii tragice» umanitatea l se dezvăluie compusă din «oameni-fluvii», iar omul îi apare stăpînitor al unor imense puteri de organizare a haosului, a unui haos în care natură terestră și natură cosmică încep să se amestece («Inscripție pe valurile mării» — Orion). Cît de departe, cît de departe sîntem, de Nicolae Iile și de Ion Anton Boșilcă, din Buștenari! «Implicat» adînc în epoca 1933—45, trăind — cu o intensitate psihologică și morală de cel mai înalt grad, de la prima pînă la ultima clipă —, «noaptea tragică», Geo Bogza a avut prilejul de a descoperi o sumă de valori proprii numai speței omenești, cărora, urmîndu-și, în continuare, înclinațiile spre generalizare și absolutizare, le-a dat dimensiuni supra umane, a început să le dea, în ciuda experienței bivalente a epocii, proporții supra naturale, să le poarte o încredere aproape mistică: nota profund specifică, profund personală, a umanismului bogzian este de a apăra, pe om și valorile sale împotriva întinării, a «haosului», a «absurdului».

Dar teroarei fasciste, dar războiului hitlerist, sau cel puțin tuturor împrejurărilor în care acestea l-au pus pe scriitor, li se datorează hotărîrea de «a călători în lungul Oltului» cu «bicicleta împrumutată de Bunty» li se datorează *Cartea Oltului*; această nouă capodoperă a sa este o reacție împotriva fascismului. Însă, prin rezultate, este mult mai mult, e un pas decisiv în continuarea căutării mult anterioare, aspirației de sinteză om-cosmos, aspirației de unitate și armonie a «lumii».

E bine știut că în concepția circumstanțiată istoric a operei, Oltul este simbolul poporului nostru, de-a lungul întregii sale istorii, de-a lungul întregii sale vieți. Scrisă în vremuri de «restrîște națională», cartea gilgiile de patriotism, se prezintă ca un compendiu național, dar și ca un imn exaltat, pe care tocmai exaltarea îl face să plutească deasupra referințelor concrete (foarte rar și cu totul tangențial atinse de șuvoiul principal: Traian, Mihai Viteazul, Doamna Stanca, contele Bruckenthal, Franz Iosef), deasupra *epicii istorice*, obișnuite, care în această materie, dă naștere, adeseori, facilității, monotoniei, prozaismului, și în ultimă instanță, vulgarității. «Cartea Oltului» e săracă în nume proprii istorice, în timp ce abundă în nume proprii geografice, pentru că patriotismul ei e stîrnit, e justificat, e susținut, printr-un extraordinar patos al poporului, care e anonim: Oltul «e un rîu al țăranilor, un călător deprins cu ceea ce e aspru, care înnoptează în cîmp»... Mai ales ca țărănime, vede Bogza poporul român, și aceasta se explică prin situația istorică de atunci, cînd țărănimea, chiar dacă nu mai reprezintă întreaga realitate a poporului și a țării, era încă substanța dominantă a acestora, și deflatoarea celor mai vechi titluri patriotice și naționale. Virtuților populare, mai ales țărânești, le aduce Bogza «laudă», reflectîndu-le, simbolic sau direct, în apa Oltului, care este posesorul unei invincibile forțe vitale, al nemuririi, purtată, exprimată, nutrită, prin dirzenle, bravură, omenie, demnitate, sinceritate, creație, vitate, simțire, credință, etc. etc., în sfîrșit prin tot ceea ce trebuie să atragă dragostea și admirația, pînă la statuifiere («Statula unui rîu»). Pașnic și răbdător, poporul acesta are spiritul sacrificiului cînd e vorba de amenințări la adresa libertății sale, a ființei sale, (sîntem în 1939, războiul a început) și Geo Bogza, în ciuda unei observații care simulează obiectivitatea și seninătatea, exultă de fericire cînd Oltul străpunge munții clocotînd, învinge defileuri, stînci, mîluri, nisipuri, toate neapărat sub formă de «dinți», de «vrăjitoare», de «hipopotami», de «balauri» și de «brontozauri» (ca oriunde în literatura lui Bogza, spațiul și timpul se întrucîșează). Cartea Oltului e mai mult decît o operă democratică, în ea se relevă cu maximum de strălucire pasul urlaș pe care l-a făcut Geo Bogza, datorită tuturor achizițiilor pe care le-au adus gîndirii, orizontului său, scufundarea în lupta

socială și politică, adoptarea convingerilor și criteriilor ideologice. Dar, într-o conlucrare organică și într-o stimulare unanimă, aceste achiziții au deschis o nouă sursă a unimanismului bogzian, au trezit sub condelul său o coardă, pe care poetul va cânta noi melodii sublime: patriotismul. La capitolul literaturii patriotice, în care literatura noastră e atât de bogată în opere de aur, ca și în imitații de tinichea, «Cartea Oltului» este o operă de vîrf. Dar și de bază.

Se știe, de asemeni, că Oltul e uman, că viața lui reflectă viața unui om. Despre tendința spre antropomorfizare, și în al doilea rînd, spre zoomorfizare, a scriitorului s-a vorbit ades. Nici nu mai poate fi vorba de tendință: e o nevoie fundamentală, o permanență, e o viziune a universului, față de care procedeul comparației, al metaforei, devine o explicație superficială și expeditivă. Capitolul intitulat «Norii», din prima «treaptă» a existenței Oltului, este o masivă și fabuloasă demonstrație a acestei idei: originea, preistoria, și istoria umanității, apoi originea și evoluția speciilor, se desfășoară pe cer, într-o ordine aproape perfectă, și, ceea ce e de admirat ca probă de virtuozitate a concentrării, aproape fără omisiuni, lacune, rupturi. Oltul trăiește ca orice om, e, după rînduiala firii, copil, adolescent, tînăr, matur, bătrîn. E de asemenea, după împrejurări și vîrstă inocent, pasionat, meditativ, vesel, trist, obosit, descurajat, resemant. Pe scurt: e muritor. E muritor ca om, pe cît e de nemuritor ca popor. Dar ca rîu? Ca rîu, Oltul nu există. Scriitorul nu-i conferă decît misiunea de a integra în natură cît mai adînc, cît mai indisolubil, cele două funcții, cele două esențe simbolice ale sale. Nu pentru a le nivela, a le topi în natură, a le face egale și a le amesteca cu mineralul, cu vegetalul, a le trece în rîndul nenumăratelor specii zoologice care colcăie pe pămînt. Ci, dimpotrivă, pentru a le îmbogăși forța specifică, pentru a le da o dimensiune nouă, grandioasă: forța cosmică, dimensiunea cosmică. Căci natura, așa cum ne apare în «Cartea Oltului», nu e numai a pămîntului, nu are pecetea genetică și limita pămîntească, ci pe acelea ale cosmosului, atît cît putem, și chiar atît cît nu putem, să ni le închipuim. Planetei noastre, micului nostru fir rătăcit în spațiul interastral, îi aparțin reliefulurile, liniile, culorile, o fragilă împodobire plastică. Dar forța necesară, măreția teribilă, dogoarea ascunsă cu radiația ei misterioasă, irezistibilă, îi vin din cosmos, din participarea neîncetată la viața cosmică. Nu, pămîntul nu e numai fărîmitură, de mult răcită, de mult dezafectată, de mult uitată, a marelui Cosmos: e o parte a acestuia, vie, prezentă și legitimă, și participă la viața cosmică, după cum aceasta participă la viața terestră, proiectîndu-și fără încetare forțele incomensurabile asupra ei, continuînd să fie prezentă în ea. De aceea, de pildă, mineralul (piatra, pămîntul) acvaticul, incandescentul, tot ceea ce evocă «ruperea pămîntului din soare», tot ceea ce evocă «primordialul», joacă un rol mult mai important, un rol prioritar, determinant, formativ, în viziunea lui Bogza asupra naturii: florile sînt frumoase, pădurile sînt magnifice, culorile îl încîntă, îl emoționează, în măsura în care le înțîlnește pe un drum ce pleacă cel puțin din piroseră; însă focul îl fascinează, el este o scînteie de explozie solară (poetul nostru a fost unul dintre primii, dacă nu chiar primul, în literatura noastră, care a scris despre știința nucleară, extaziindu-se și înspălmîntîndu-se în același timp). Participarea cosmică la viața terestră inundă natura, o pătrunde în fiecare element, aproape îi modifică legile: «De la un timp, în înălțimi lucesc altele stele, și tot altelea în adînc, încît marele fluviu pare că a pătruns în cer». Iată ce se întîmplă, seara, cînd rîul străbate un sat ardelean: «Cînd coboară întunericul, lumini se aprind la ferestre. Și cum se ogîndesc în liniștita curgere a undelor, Oltul pare, pînd ce somnul cuprinde satele, o cale lactee. O cale lactee, plină de zumzetul viu al cosmosului». Nici greierii nu-și pot executa monodia, fără ca, imediat, să intervină ajutorul cosmic: «...Tîrlitul greierilor urcă

din iarbă, încercând să măsoare misterul care a învăluit pământul. Cu un scop asemănător, parcă, stelele se aprind în înaltul cerului». Asemenea exemple, în «Cartea Oltului» sînt puzderie, umplu fiecare pagină, și e firesc, pentru că țîșnesc din însăși Ideea fundamnetală și din țesătura operei. Unul, încă, este absolut indispensabil, deoarece e concludent în mod categoric, masiv, pentru ideea noastră. Las de o parte faptul că toate țărâncile din ținutul Făgărașului îmbrăcate în vestimintele de muncă pe ogor, «atît de uimitoare sînt, încît pot umple de mirare, prin apariția lor, și cerul și pământul», și trec la modul cum vede Geo Bogza o astfel de «apariție», cum resimte el întîlnirea întîmplătoare cu o tînără țărancă, prin tarlalele de griu: iată, întîi, cadrul și atmosfera: «Vin, în miezul verii, zile cînd, în nemișcarea ei, lumea pare de dinainte de facerea lumii. Secunde se scurg asemeni unor milenii de tăcere și neîntîlnire, vîntul își ține respirația, Oltul și-a conținut murmurul, cîmpia se întinde la nesfîrșit și neclintită. E un echilibru enorm, o liniște gravă, dedesubtul căreia se ascunde, totuși, forța unei geneze»; și iată, acum, fenomenul: «Mai mult, încremenirea aceasta nu poate dura. Undeva, departe, în tremurul orizontului, un punct se pune în mișcare, (cel dintîi și singur, lată-l) ... amintim noi) și, odată cu el, totul se schimbă în univers. Ca un astru desprins din haos, el crește, se apropie, devine tot mai vizibil, își adaogă cercuri și linii, închegîndu-se într-o surprinzătoare imagine. Încă o clipă, și, sub pălăria ei de pai, o femeie se iese din lanurile de griu, purtată de un ritm lăuntric, neistovit și pur. Neantul, care domnise de la o margine la alta a zării, e spulberat de un pas ce abea atinge țărîna»; și iată reflecția finală a autorului, cuprins și el, în dimensiunea cosmică: «Pentru cel al cărui lung drum s-a încrucișat, în acel ceas, cu drumul ei — tot așa cum, două comete, fiecare venind din necunoscut, și ducîndu-se în necunoscut, își încrucișează orbitele în univers ...»

lată rolul Oltului, iată ce intermediază el între om și cosmos. Citatul de mai sus, este exemplul dimensiunilor și puterilor omului, integrat în natura cosmică a Oltului: dimensiunea lui trece de măsurătoarea terestră, puterea lui e de a crea, universuri, de a ordona haosul și de a umple neantul. Trebuie să observăm, neapărat, un lucru: nu odată marile scriitori ai naturii ne înfățișează proporția dintre om și natură ca strivitoare în favoarea celei de a doua, — omul e minuscul, slab, pierdut, în imensitatea, în majestatea naturii. La Geo Bogza, omul e însă pe măsura ei, — și unul și cealaltă aspirînd spre măsura cosmică.

Totul trebuie să beneficieze de această virtute cosmică. Am văzut că, în primul rînd, beneficiază natura, prin inversarea proceselor geologice, prin vărsarea Dunării în cer, prin situarea izvoarelor în soare, prin inepulzabilul ciclu al evaporării și al condensării, prin prezența și lucrarea apei în toate moleculele organismelor vii, și prin multe altele, pe care nici n-am apucat să le pomenim. Cît despre Olt: «eternității munților, el îi poate opune o altă eternitate: a apei care țîșnește din stîncă, și care, în alcătuirea ei, este mai veche decît toți munții la un loc». Dar omul, dar poporul, al cărui simbol este Oltul? Pot ele, oare, rămîne neatîns de această aripă a eternității? Situat în centrul acestei naturi care primește, din toate direcțiile, mesajele marilor forțe cosmice, poporul își adaogă la durată istorică, durată cosmică: el poartă un nimb, are o certitudine magică a nemuririi. Omul însuși, omul «destinului biologic» revoltător, al «nedesăvîrșitei spețe umane» și al «mizeriei» acestuia, primește, parcă, o rază, un strop, al unei vieți veșnice: în clipa pieririi Oltului în «marele fluviu», plutașii dorm, și visează că dorm în coliba păstorilor de pe Hășmașul Mare, la izvorul rîului.

Geo Bogza nu este un scriitor al naturii, în înțelesul curent al acestor definiții, care, printre altele, l se aplică în mod curent. Oricite splendide pagini ar fi scris despre iarbă, despre lanurile de porumb, despre munți și păduri, despre fluviul și

mări. Natura nu este pentru el nici limita creației, nici limanul mîngîierii, El nu are o religie naturală, de tip rousseauist. De altfel, natura nici n-a existat pentru el, nu a lăsat nici o urmă în scrisul său, pînă pe la vîrsta de treizeci de ani, cînd începe să-și facă timide apariții, prin marile reportaje. Ca să izbucnescă în « Cartea Oltului », cu atîta bogăție, cu atîta forță, aproape uzurpătoare. Istoria i-a deschis lui Geo Bogza, poarta naturii, și nu invers. Cu timpul, sentimentul naturii s-a înrădăcinat, s-a adîncit, s-a amplificat, a căpătat o fecunditate a sa. Dar mijlocitoarea principală a acestei armonii a fost istoria, participarea patetică a autorului la istorie, la dramele și tragediile uneia dintre cele mai teribile epoci prin care a trecut vreo-dată omenirea. Descoperirea diferențelor dintre oameni, a conflictului social, a exploatării și nedreptății, au fost articulații, trepte succesive, spre această armonie. Patriotismul a fost, și el, una, de o importanță decisivă. Natura, de asemenea. Toate acestea și-au dat roadele în « Cartea Oltului », și aceasta se vede din faptul paradoxal, că deși scrisă într-o epocă de restriște, deși e un « protest », deși autorul era dominat de neliniști, de amărăciuni, de temeri, cartea este exultantă, feerică, mirifică, șiroind, gîlîind de voluptatea simțirii, de fiorul descoperirilor, de extazul frumuseții, într-un cuvînt, de miracolul « lumii ». Sînt, desigur, și note grave, pagini triste, evocări și descrieri amare. Dar tonalitatea, atmosfera, generale, hotărîtoare, sînt cele ale lumii de vis. În « Cartea Oltului », lui Geo Bogza i se potrivește perfect o definiție a scriitorului, dată de Chateaubriand: « un homme de la mort, qui renaît ».

Evident, mînat de forța sa integrativă, de tirania absolutizării, Bogza se plasează direct la extremă: nici « lumea » de semi-zei, de îngeri, a Oltului nu putea fi atît de perfectă, aproape divină, după cum nici « lumea » de viermi a Buștenarilor nu putea fi atît de neagră, de infernală. Așa cum spuneam mai sus, amîndouă sînt, în mare măsură, imaginare. Negației absolute a începuturilor, îi urmează o utopie. Ca în toți marii idealisti iubitori de oameni, în Bogza zace o sămînță de utopist, care sare, conștient, peste bariera de neînvins a realității. Iată cum se încheie *Orion*, ultimele versuri:

*« Altminteri, . . . o, altminteri, nici nu vă pot spune
cum ar fi arătat această lume în clipa în care,
pregătindu-mă să o părăsesc,
i-aș fi aruncat o ultimă privire ».*

Dar acum, o asemenea viziune absolutizantă, sufletul nostru o primește. Nu numai pentru că la temelia ei se află o viziune istorică, nu numai pentru că patosul patriotic nu face decît să dîlale o imagine, în esență, exactă. Ci pentru că Bogza a izbutit să închege grandioasa sa viziunea despre lume, eliminînd, măcar pentru o clipă, vidurile, rupturile, distanțele. O fericită clipă a spiritului românesc, am putea spune.

RADU POPESCU

prevenise : « Și ca un zîmbet de provocare / azvîrlit continentelor, invectivele / urmează mai departe sub degetul / de ghiață al profeților viitori ». /

O primă modificare se produce în cîmpul creației lui Geo Bogza : sensurile demistificatoare nu numai că depășesc sfera experienței intime, vizînd un destin colectiv, dar această deplasare a interesului renunță totodată la o anumită gestică a paroxismului verbal, optînd pentru înregistrarea « obiectivă » a realului. Aparența benignă a reportajului (= « cel mai sensibil seismograf al vieții »), se încarcă însă cu o nouă putere explozivă tocmai prin acumularea / notarea fals-neutră de informații, date, amănunte concrete, aglutinarea de peisaje, narame, portrete etc. O dimensiune fantastică, stînd « sub semnul desperării telurice » (Mircea Eliade) se degajă din coborîrea în banalul cotidian. Ea e împinsă pînă la absurdul ironic în antologica *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil* sau la răscolirea mutilării a unei naturi de-naturate (*Lumea petrolului*), a unei umanități larvare, obligate să viețuiască într-un univers al imundității, lichiefierii, putrefacției, dejecției (*Tăbăcăria, Periferie*). Asemenea torturii viscereale și a claustalului din arghezienele *Flori de mucigai* cu pendantul lor în prozele din *Poarta neagră*, exasperarea *Poemului invectiv* se prelungește — și prin succesiunea unei experiențe biografice — în *Fișele de închisoare* (1934, 1935, 1937), după cum viziunea caleidoscopică a *Lumii petrolului* (1934) tinde să se coaguleze epic în *Fișe de provincie* (1939—40), adevărate « nuvele » sau, încă mai probabil, fragmente ale unui posibil roman subtextual înrudit cu atmosfera și fauna cezarpetresciană din *Aurul negru* ori din *Flăcările* lui Radu Tudoran. Ca și Oltul, al cărui curs capricios se îndreaptă deodată spre Nord, fără justificarea vreunui obstacol real, poate numai din dorința secretă de a-și reîntîlni fratele « epic », tot astfel Geo Bogza e ispitit în primele momente să urmeze tropismul românesc al epocii literare Interbelice. El ne dă atunci admirabilele « fragmente » *Cum a înnebunit regele petrolului*, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, *Înmormîntări*, iar mai târziu *Moartea lui Iacob Onisia*. Semne, acestea, ale unui neresorbite tentații de obiectivare, purtîndu-l către singurul « roman » ce avea să realizeze, *Cortea Oltului*, « biografie a unui rîu », unde proecția umanului fuzionează cu transfigurarea cosmos-conștiință. Căci într-un moment retrospectiv — pagina e din 1971 — autorul se recunoaște trăind dintotdeauna nu atît « în miezul fierbinte al faptelor », cît în propria-i conștiință, realitatea devenind mai mult prilejul unei confesiuni, a unei necontenite pendulări « între revoltă și reverie ». Mai precis : « Prizonier al propriei mele firi, am dat realității mult din chipul și asemănarea mea, transfigurînd-o sau redimensionînd-o după nevoile spiritului meu », spune el ; încît, lunga traversare a « priveștiilor » trebuia să-l dea un răspuns despre sine, despre raportul său cu universul, cu elementele lui primordiale. Acest dialog își revendică aproape exclusiv o retorică a poemului.

2. Ceea ce unește totuși elementele disjuncte ale începuturilor e un « complex spectacular », limitat deocamdată la cîteva lumi închise : periferia (« groapa »), spațiul industrial (petrolifer), provincia, închisoarea, toate caracterizate prin agresiune, disoluție, maculare. O sensibilitate adolescentă își manifestă nedismulat tristetea, dorul de puritate. Mihail Sebastian observa încă din 1935 (*Procesul Bogza*) că poemele înscrinate pun în evidență mai degrabă un suflet « rănit de spectacolul vulgar al existenței » iar « invectiva poetului încearcă să purifice cu flacăra, cu piatra, cu pumnul ». Dacă extrapolăm ultimul termen cu *lutul*, *țărîna*, observăm că se află prevestită de pe atunci formula viitoare a cărții a lui Geo Bogza : *Țări de piatră, de foc și de pămînt* (1939). Părăsind spațiile anterioare « impure », el încearcă prin ritualizare succesivă să descopere noile tărîmuri ale unei realități exprimate prin trei elemente primordiale. Pînă la un punct, regăsim aici acea dorință de a

retrăi primitivitatea și de a reface, cu fiecare text, o cosmogonie, pe care Bachelard o detectează în opera lui Novalis. Dar «ascensiunea inversă» a lui Bogza, descoperirea fantasticelor hăuri din interiorul munților *Tării de piatră* se deosebește radical de «simpatia termică» a poetului german. Nevoia pătrunderii în intimitatea geologică ascultă poate de același apel subteran al unei întoarceri într-un «calidum innatum», însă toate traseele îl conduc spre recea prezență a aurului, echivalență a unei blestem. Oameni și aur apar încheștați într-o luptă pe viață și pe moarte, convulsivă, halucinantă, punându-și pecetea pe întregul peisaj. Muntele însuși «te doare pe rețină și ți se scurge de-a lungul nervilor pînă în măduva oaselor, ca privilegiștea înfloritoare a unei răni adînci, a unui trup omenesc mîncat de lepră». E «ciuruit, găurit cu grote, cu scorburi, cu stînci și coloane de piatră semănînd cu niște bureți marini, zdrențuite, poroase, extrem de iritante prin culoarea lor roșiatică, infamantă». Priveliște selenară, cu «munți vulcanici, roși de lepră», de un fantastic concentrat și violent. «Totul e neobișnuit, straniu», natură «exaltată», existențe dure, dedate cu vecinătatea imediată a morții și cu sărăcia cea mai cumplită. «În fundul pămîntului, în galeriile strîmte și blestemate, minerii se tîrsc ca niște cîrțițe, plătînd cu sînge fiecare gram de aur»; naratorul pătrunde împreună cu el într-un univers ostil: labirint ascunzîndu-și în «bezna grea, compactă» capcanele, «haotice scorburi», «haotice galerii», «haotic interior de cate-drală», coborîre în adevărate bolgii infernale unde timpul și spațiul nu mai au nici un sens: «sînt aici parcă de o veșnicie», «și iar pornim prin galeria nesfîrșită» etc. Minerul nu e un «astrolog răsturnat» înaintînd spre un centru, al «focului care germinează», ci «cîrțiță», ființă oarbă, hăituită, suspectată, exploatată pînă la moarte. Ceea ce frapază la Geo Bogza e tocmai absența «caldei întimități terestre» a lui Novalis, înlocuită cu glacialul stîncii și cu ironica fugă a filonului aurifer. Incendiile cosmice care au lichefiat metalul și l-au strecurat în măruntaiele pămîntului s-au stins de mult. Singurul element pliric în sînul acestui coșmar sînt luminile — reci și ele: ale lămpașelor de carbid și dinamita, amîndouă provocînd adesea cumplite dezastre.

Aridă și ostilă e și Dobrogea — alt teritoriu «secret» — unde piatra se unește însă cu focul generator al unei «tragedii vaste, necunoscute». Dincolo de pitorescul oriental de suprafață, nebuluite dezastre: «Călătorii care străbat drumurile dobrogene încîntați de prezența minaretelor, nici nu-și pot închipui măcar existența unor evenimente de scrișnot, în cadrul acesta de carte poștală». Totul stă aici sub semnul unei cosmice combustii: «cerul e de foc», nopțile sînt luminate de vaste incendii: răzbunarea oamenilor aprinde hectare de grîu care ard în artificii apocaliptice; dimineața, un soare «cumplit», varsă «valuri de foc»; mișcarea aerului însuși e «un Crivăț invers, fierbinte, un vînt arzător»; «fierbinte, vitriolator, pustitor, el bate tot timpul»; totul e ars, mistuit, carbonizat sau dimpotrivă, aprins ca un pojar: drumuri «roșii», «fantastic cîmp de culoarea singelui», lumină se-lenară sangvinolentă, amestecată cu reflexele incendiilor. Combustia, emaciarea se transmit existențelor: «Obrazurile oamenilor dobrogeni poartă înscrise în ele semnele grave ale acestei țări de piatră, bătută de vînturi, acoperită cu un cer de foc. I-am văzut peste cîmpuri, cu grebla la spinare, mari, uriași aproape, cum se duceau profilați pe cer, ca într-o apoteoză a *muncii de foc*» (s.n.). Nu mai puțin dramatică și înruntată e viața orașelor, și ea «arsă de flăcări». Ceea ce fusese o absență în *Tara de piatră*, devine aici prisos; gheenă; oamenii hăurilor malefice căutau în zadar germenii căldurii în labirintul înghețat al galeriilor, mînați de febra rece a aurului; ceștialași, din Dobrogea sudică, cunosc urgia focului, tînjind după răcoare și apă, cum moșii tînjesc după căldură. *Tara de foc* e mistuită de o biblică sete, mereu în căutarea apel, simbol al supraviețuirii: «un sat (...) însemnă

mai întâi de toate o fîntînă, așa cum un atom înseamnă mai întâi un electron central, pozitiv. De la fîntînă pornește toată viața, în jurul ei se grupează toate locuințele omenești. În clipa în care apa s-ar isprăvi, satul ar trebui să dispară. Să se prefacă în scrum». (s.n.). Vîna de apă e urmărită, captată, sacralizată: fîntînile sînt « temple » ale visului acvatic într-un spațiu al catastrofelor termice.

Viziunea lui Geo Bogza e prin urmare elementară, distingînd tot ce e primar, hiperbolizîndu-l obsedant, în flagrantă contradicție a clișeului de « Romînie pito-rească »; ochiul poetului — observa Mircea Eliade — « vede în primul rînd car-casa geologică, și o vede halucinantă, însuflețită parcă de toate duhurile blestemate ale stîncilor, ale galeriilor subterane, ale pămîntului ars și ale nămolului. Florile, arborii, murmurul izvoarelor, lumina filtrată a codrilor, toată vraja aceea melancolică a peisajului românesc, pe care o întîlnim atît în literatura populară, cît și în bună parte din operele literaturii noastre culte, e absentă din această carte crescută sub semnul desperării telurice ». Iată de ce opera din 1939 i se pare comentatorului « aspră », « deprimată ». Impresie întărită și prin neliniștilele întinderi ale peisajului basarabean. Ceea ce fusese rînd pe rînd asediu al țiteiului, gunoaielor, piet-rei și focului, devine aici agresiune a țărîinii: « pămînt chinuit », « pămînt negru și grosolan » respirînd din adîncuri preistorice, luptîndu-se cu seceta, inundațiile, lă-custele, incendiile și ieșind mereu biruitor. Mai mult: huma primară inundă, cotro-pește, modelează, își pune amprenta indelebilă asupra tuturor formelor existenței :

« Viața începe aici să se apropie, să se amestece tot mai mult cu pămîntul, să fie una cu el, de-a-valma, nedespărțită, ca în alte părți, de născocirile civilizației. Oameni de pămînt, în case de pămînt, pe drumuri de pămînt. Pămînt pur, humă arabilă, materie unică. Pămînt și numai pămînt. Nici lemnul, nici fierul, nici piatra n-au venit să se așeze între el și oamenii, să-i despartă pentru vreo clipă, să creeze un element străin, de civilizație. De la un capăt la altul, nu e decît pămîntul, care își întinde pretutindeni domnia elementară. Oamenii sînt în contact direct cu el, nedespărțiți de nimic, înoată în noroaiele lui, se pierd între dealuri imense de pămînt. Nici o insulă din altfel de material nu se vede în acest imens ocean de humă. Pămîntul invadează orașele, umple străzile, urcă în construcția caselor pînă la aco-periș. (...) Aici oamenii trăiesc cu pămîntul într-un contact de adîncime, nu numai de suprafață; ei se bălăcesc, înoată în pămînt ca în elementul vieții lor proprii. Și pămîntul se întinde de jur-împrejur, ca un ocean cotropitor, invadează orașele, casele, viața oamenilor, fără ca nimic să-l stăvilească, îi face să trăiască întotdeauna în strînsă și imediată dependență de el ».

Am dat acest lung citat fiindcă el ilustrează în cadențele sale de poem negativ neliniștea, teroarea poetului în fața presiunii teluricii, forța lui bivalentă: fe-cunditate și disperare. « Țara de pămînt » e în egală măsură o lume de taine, de ger-mînații, dar și de negare a vieții, în tîrgurile ei mizere, unde invazia colbului și noroaiele semnifică o întoarcere în humă, dizolvare în lutul primordial, adică moarte. « Țările » lui Geo Bogza rămîn și ele — asemenea spațiilor prospectate anterior — universuri închise, care nu comunică. Torturate însă de visul unei *modificări*, de o posibilă evadare în alt element, salvator. Eșecuri ale unei încercări de cosmogonie, piatra, focul, pămîntul sînt elemente devastatoare, analoae exasperării întîme a poetului. Căci există o certă concordanță între « spațiul întîmîțat » și « spațiul lumii », așa cum apar ele, solidare prin singurătatea lor. Trecînd dintr-un teritoriu în altul, fiecare sub sigla emblematică a unui alt element primordial, poetul-reporter intră de fapt în comunicare cu « un spațiu psihologicește novator »; schimbarea place, on change de nature », observă G. Bachelard. Imaginînd o « lege a celor patru elemente », filosoful francez postulează necesitatea unei consonanțe între visul

sărit, acolo unde începe marea. Și Sulina nu și-a putut raporta existența decît la mare. Izolată de restul pămîntului prin straturile afinate, confuze ale Deltei, singurul punct de sprijin, singura realitate i-a fost marea. Și Sulina a devenit orașul mării».

Astfel, *apa* începe să semnifice în opera lui Geo Bogza un tip de destin.

4. Dar Delta e încă un tărîm «confuz» unde apele nu s-au despărțit de presiunea pămîntului, aluviunile, nămolul produc o continuă fermentație, o ebuliție a biologicului. «Saltul în mare» al micului port de-materializat, desfăcut de orice reazăm terestru, e un «salt în necunoscut»: marea e simbolul apei violente. Visul hidrant imaginează o «împărăție» imensă, a oceanelor, «profunde și zbuciumate», adevărate «laboratorii biologice» și rezervoare ce asigură un continuu circuit vital, o «fantastică transfuzie», născocind norii, ploaia, rîurile, dar rămînînd — ca și marea — o apă *impură*. Acvaticul amenință să ia proporții halucinante, acaparatoare, lumea însăși devine reprezentarea lui. Prin ochiul ciclopic al apei natura se autocontemplă. În interpretarea bachelardiană «adevăratul ochi al pămîntului e apa. Sub privirea noastră, *apa* e cea care visează». Apropiînd metafora lui Joachim Gasquet: «Le monde est un immense Narcisse en train de se penser», de aceea a lui Paul Claudel: «L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder le temps», filozoful francez identifică în oglinda lacurilor un narcisim cosmic: «Le monde veut se voir». Pentru Geo Bogza, de asemenea, apa lacului Sf. Ana «sta neclintită de veacuri, ca suprafața grea, de mercur, a unei imense oglinzi»; «liniștit și rotund (lacul e) ca un ochi limpede pe care pămîntul l-ar deschide spre lumea nemărginită de deasupra». Sau, în altă parte: «lacul (...) ca un ochi limpede și rotund deschis asupra cerului, plin de o imensă curiozitate». Și încă: «o ochi curios și bulbucant al pămîntului». Epitetele, se va observa, sînt numai aparent ingenue; «curiozitatea» are un substrat malefic, de pîndă, spionare, observație furie. Fascinația temporară a scriitorului pentru «apele impure» amintește atracția hipnotică a iazului din *Moara lui Călișar*, care e «născocire a Întunerecului»; aplecăt asupra acestui ochi narcisic al pămîntului, poetul-Narcis interoghează, sperînd să-și descifreze în el destinul.

Dar ceea ce caută autorul *Cărții Oltului* (1945) e în realitate o «morală a apei», un model de existență. Finalmente, el se regăsește în treptele succesive ale biografiel cosmice a unui *riu* simbol al apel-substanță a binelui. Abia prin această opțiune definitivă se produce fenomenul unei identificări intime între Eu și Cosmos, spre care scriitorul aspirase neconștient. Toate celelalte elemente îi dezvăluiseră eșecul repetat al încercării de conjuncție, potențînd de fiecare dată exasperarea. Rîul, dimpotrivă, e o apă «mitică», purificatoare. Psihismul hidrant se convertește aici într-un vis al înnoirii și, deci, al *vindecării*. Căci — așa cum subliniază G. Bachelard — «par la purification, on participe à une force féconde, rénovation, polyvalente».

În ce constă polivalența acestui efort de identificare?

În primul rînd, într-o analogie deplin posibilă acum a celor două biografii: a poetului și a apei. Fiecare își are punctul de pornire în aceeași «nordică izolare», de unde impulsurile obscure îi mîină către gestul provocator, nesocotit la început, temerar și pasionat apoi, meditativ și grav pe măsură ce sînt epuizate toate ciclurile existenței, de la «treapta» minerală, biologică, spirituală etc., pînă la aceea a «reîntoarcerii în cosmos». Asemenea Poetului, rîul «și el pare în adevăr un călător temerar, pornit de pe acele culmi singurate spre alte lumi, spre o foarte mare, a lui, aventură». Asimilarea vieții cu ideea unei călătorii singulare («aventura», cu tot ceea ce implică acest termen: ciocniri, accidente, surprize, înaintare în ne-

cunoscut etc.) contrazice imaginile acvatice de pînă aici, toate stagnante: oceanul imens rezervor-laborator al biologicului, Delta lascivă, cu opulența ei trecînd în putrefacție, lacul-ochi al lumii, prin care natura se autocontemplă. Destinul riului (poetului) » e altul decît contemplarea »: măreția lui e în *mișcare*. Condiție a reînnoirii, această curgere perpetuă se confundă cu senzația heracliteană a întregului univers antrenat într-o irepresibilă dinamică: rostogolindu-se în valea de la picioarele Hășmașului Mare, Oltul pare să disloce văile laterale « cu păduri și stînci cu tot ». « Munții cu prăpăstii și piscuri », *curg* « într-un imens șuvoi de piatră, de brazi și de ape ». Imagine grandioasă a torentului materiei dezlănțuite, « fuga peisajului » e asociată viziunii halucinatorii a artei: « Van Gogh a pictat uneori lumea în felul acesta ». Și mai departe: « Văile, coamele verzi ale pădurilor, stîncile roșiatice, piscurile înalte și prăpăstioase de sub ele, fiecare în parte și toate la un loc, *curg*. De oriunde s-ar afla, într-o singură mare direcție a lumii, *curg* ». Astfel, străbătînd adversitățile, întîmplările banale sau miraculoase, durerile și beatitudinea, riul poartă cu sine — imprimate pe o retină ideală — toate imaginile trecerii, pînă la clipa confluenței lui cu marea Fluviu. Le duce, vrînd parcă să le re-trăiască în nesfîrșitul vis al morții spre care gonește. Căci moartea lui « e ca o întoarcere într-o împărăție vastă a somnului », o Nirvana: « e o moarte calmă, de înțelept care a trecut prin toate bucuriile și amărăciunile vieții. Însuși Socrate prefăcut în riu, nu s-ar fi putut sfîrși altfel. Ceva pare că se împlinește, că ajunge la capătul din urmă, în această liniștită încheiere a unei vieți ». Pagina lirică a lui Geo Bogza întîlnește încă o dată comentariul bachelardian: « apa curge mereu, sfîrșește mereu prin moartea ei orizontală. Pentru imaginația materializantă, moartea apei e mai visătoare decît a pămîntului . . . » Din această constatare se desprinde și atributul elegiac al atîtor pasaje din *Carteia Oltului*, unde presentimentul sfîrșitului împrumută — în senzația temporalității, a vastelor cîmpii, a spectacolului nopților și norilor — accente eminesciene. Aici, după expresia lui Huysmans, apa e un element melancolizat. În alte capitole, dramatismul sobru, ciocnirile violente, accidentul tragic interzice efuziunea lirică, înlocuită prin relatarea neutră, impasibilă. Riul devine mitologicul Lethe pîndindu-și pe unele porțiuni tributul, apele sînt « rele, dușmănoase, sălaș al duhurilor negre », complotînd împreună cu moartea « înspăimîntătoare planuri ». Charon însuși trece în noapte cu podurile sale plutitoare. Podarii împlinesc « o vocație, un destin »; călători necunoscuți traversează riul « ca și cum ar merge spre judecata de apoi ». Întîmplări stranii au loc « la hotarul dintre două lumi », sugestia fantastică prevestind atmosfera și figurația din *Chemarea lupilor*, proza postumă a lui Blaga. Exuberanța juvenilă, fosnetul constelațiilor, exaltarea selenară, respirația solemnă a munților, miresmele finului, poveștile de drăgoste, toată măreția lumii, nu elimină totuși simbolurile letale, ci le implică. Vocală a apei, A este și semnul repaosului sufletului în mistica tibetană (Cf. Bachelard, *L'eau et les Rêves*).

5. Dar ea e și « litera inițială a poemului universal ». Căci în momentul chiar al stingerii, riul știe că tot atunci, sus, la îndepărtatul său izvor « un altul, la fel cum a fost el, aleargă acolo peste pietre, se zbate și triumfă; un altul care va ajunge și el aici, larg și greu, și plin de nămoluri, și va gîndi despre cel care a fost același lucru pe care îl gîndește el acum ». Aldoma generațiilor ce se urmează pe pămînt « ținînd tot timpul umflat între maluri marea fluviu al omenirii », moartea riului e simplă aparență, circuitul cosmic al apei, neîntrerupte, « ca un filon substanțial al vieții ». Moarte și Renaștere, aventura patetică a stropului de apă e urmărită de imaginația poetului în pagini de concentrată meditație; ascensune ritualică spre izvor, geneză inversă:

« E veche și încercată pe malul multor ape dorința aceasta de a ajunge o dată la locul, fără îndoială atât de plin de mister, de unde ele au pornit în lume. A merge pe firul lor tot mai sus, pe nevăzute trepte, pînă ce din apele mari și turburi pe care puteau pluti corăbii, nu mai rămîn decît subțiri șuvițe argintii ! Iar de acolo mai sus încă, probabil aproape de cer, unde și acestea se prefac într-un singur strop inițial, de la care totul începe ! A putea vedea stropul acesta acolo sus, unde el apare însoțit de toate virtuțile, strălucitoare și virilă sămînță din care vor rodi și se vor revărsa peste cîmpii, riuri fertile sau fluvii puternice, ducînd în lungul pămîntului dîra lor adîncă și plină de viață ! »

Încărcată de « primordiale atribute », apa stă la temeliiile lumii. Eternitățile munților ea îi opune propria eternitate, substanța ei e mai veche decît carcasa geologică :

« Sub înfățișarea proaspătă a izvorului stau îngrămădite unul în spatele celui-alt sute de mii de veacuri, tot mai la fund, în noaptea și în prenoaptea vremurilor pînă la începutul cosmic al lumii. Pe acest uriaș așternut de milenii curge apa izvorului, deasupra propriului ei trecut, ca pe o rocă gigantică, ale cărei cele mai de la fund straturi ating în vreme ruperea pămîntului din soare. Atunci apa a început să exsiste și, de atunci, în mod intim și în mod solemn a rămas aceeași ».

Trecînd peste propriul său trecut, riul își ajunge din urmă viitorul — este în această dublă metaforă sugestia unei suspendări a terorii Timpului, fascinantă fiindcă ea întîlnește mitul autohton al tineretii perpetue, fără bătrînețe, cu care însuși destinul poetului vrea să se identifice. *Primordialitatea* apei semnifică așadar nu doar o prioritate în ordinea cosmică, dar și o supremație a energiei vitale mereu triumfătoare asupra morții. Finalul periplului nu e decît începutul unei noi aventuri, confluentele coincid cu țîșnirea unui alt avînt, la izvoare. Acest continuu dialog cu universul se amplifică și prin valența fuziunii cu celelalte elemente. « L'Imagination des quatre éléments — observe Bachelard — même si elle favorise un élément, aime à jouer avec les images de leurs combinaisons. Elle veut que son élément favori imprègne tout, elle veut qu'il soit la substance de tout un monde ». Dialectică pe care scriitorul român o confirmă : apa se revelă și pentru el drept cea mai indicată pentru ilustrarea temei, « combinării forțelor ». Ea e un element intercesor. În *Carteia Oltului* toate celelalte « țări » (de foc, de piatră, de pămînt) se află implicate în pasaje de o halucinantă poezie, căci contactul între ele se produce întotdeauna « în împrejurări de o violență extremă ». Unirea apei și a focului (în straniul spectacol de ritual păgîn și braconaj), a apei și a nopții (în varii ipostaze, fantastice ori lirice, bogat compăniate muzical), a apei și stîncilor (pînă la măcinarea lor finală din nisipurile purtate spre confluente ca un simbol biblic al derizoriului și deșertăciunii trușilor) însoțirea echivalează mereu cu o conjuncție a contrariilor. Ea capătă în imaginarul multor poeți — și Geo Bogza nu face excepție — un caracter sexualizant. Apa însăși implică ideea fecundității (feminității) și a fecundatorului. Izvorul e un punct cosmic de unde « apa țîșnește (...) ca o sămînță virilă și generoasă, plină de miliarde de germei. Așa viața, toată viața a putut să înceapă ». Într-o tulburătoare ambiguitate, fantezia popoarelor a botezat riurile cu nume de bărbai și cu nume de femei « de parcă ar fi fost bărbai și femei dintr-o speță ce are grijă să se perpetueze ». « Strămoși imemoriali », au hotărît ca Bistrița și Iza și Ialomîța să fie fete, și nu pot să mi le închipui altfel. Și cine a hotărît ca Argeșul și Mureșul și Jiul și Oltul să fie băieți ? » se întreabă scriitorul într-un text din *Paznic de far*. Dintre numeroasele peisaje senzualizate cite evocă paleta așa de diversă a *Cărții Oltului*, aleg unul singur, a cărui grație bucolică reface în tușe moderne frăgezimea poemelor antice ; e apariția din marea de grîu, în lumina toridă a verii, a unei Afro-dite rustice, întruchipare a visului erotic al Oltului-bărbat.

în fundul căruia oamenii dorm și visează, toți împreună, întâmplările de demult ale acestor locuri ». (s.n.)

În acest vis în vis se realizează și cea din urmă conjuncție, crezută imposibilă: între apă și foc. Dar e vorba de focul de-materializat, devenit « duh », respirație a istoriei. Pe altă parte, simbolurile blagiene (*fintina, somnul*) sînt asociate unui topos recurent în creația lui Geo Bogza: *veghea conștiinței*. Valul acvatic/istoric veghează somnul truiditorilor pămîntului, îl impregnează în purpura augustă a a imaginarii lui său. Insomnia Oltului e nesomnul Istoriei care nu poate abdica de la marile ei răspunderi. Cînd, mult mai tîrziu, poetul va relua lungul său monolog despre oameni și cosmos, el îl va pune sub semnul « farului », simbol circular al veghei, de pe îngusta limbă terestră, asupra neliniștitelor întinsuri de ape. Dar pînă atunci, parafrazînd o celebră replică, Geo Bogza poate afirma la rîndu-i: « Oltul sînt eu ! »

MIRCEA ZACIU

OMAGII

Geo Bogza, o certitudine antifascistă

Exceptând cazurile de ireductibilă rea voință sau funciară opacitate, e greu de crezut că asistînd cineva la o luare de cuvînt a lui Geo Bogza s-ar putea sustrage unei uimiri covârșitoare. Uimește din capul locului înfățișarea vorbitorului prin statura sa impresionantă și căutătura ciudată de personaj fabulos, un fel de zmeu care întocmai cum și-ar arunca la mare distanță buzduganul își trimite cu glas personant din ce în ce mai departe perioadele unei elocințe extraordinare. Cuvîntarea zmeului înaintează fără grabă, așternîndu-și însă neîntîrziat imperiul asupra auditoriului și dîndu-i în mod ideal, printr-o magică putere de expansiune, indiferent dacă se află într-un amfiteatru sau într-o simplă sală de ședințe, niște dimensiuni ridicate la scara universului. Odată pornit, prodigiul acesta de elocință se desfășoară înălțînd propozițiile incidente și complementive într-o arborescență din ce în ce mai vastă fără a pierde nici o clipă din vedere intenția și poziția frazei regente; perioadele se succed fără cea mai mică ezitare și fără alte pauze decît cele impuse de logica discursului și de retorica lui immanentă, urmîndu-și fără greș traiectoria dinainte hotărîtă.

Cuvîntările lui Geo Bogza nu par totuși să fie recitate pe de rost; îmi închipui, cel mult, că oratorul și le pregătește mental mergînd solitar în pas de plimbare către locul unde va vorbi. Dar aceasta nu explică îndeajuns siguranța fără abatere a verbului său; dealtmînteri uneori se întîmplă ca intervenția sa se fie declanșată pe loc, de o împrejurare mai mult sau mai puțin inopinată, ceea ce nu-l alterează cîtuiși de puțin fermitatea elocuției nici precizia textului, formulat dintr-odată impecabil și definitiv.

Dacă luările de cuvînt ale lui Geo Bogza au totdeauna dîncolo de prezența sa fizică și de personanța glasului său un caracter cît se poate de literar, ce rezistă ca atare, neafectat de oralitatea lor originară, nu mai puțin pe de altă parte și textele sale scrise au la rîndul lor o vibrație sonoră, o audibilitate ce reclamă cîtirea cu voce tare și cu o anumită solemnitate. Există un « logos » propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică și gravitatea acordurilor de orgă. Efectul acesta este cel exprimat de verbul englezesc *to emphasize*, fidel de orgă. Efectul acesta este cel exprimat de verbul englezesc *to emphasize*, însemnînd: a lumina celuilui grecesc de la care provine, *emphaino* sau *emphanizo*, însemnînd: a lumina pe dinăuntru, a revela ceea ce e interior, a evidenția, a pune în plină lumină (avînd așadar, întru totul diferit de accepția « emfazei » în limbile romanice, sensul de maximă și eclatantă exactitate). Geo Bogza plimbă asupra celor mai mărunte fenomene ale lumii o uriașă lentilă măritoare, divulgînd izbitor și cu mirifică limpezime textura celor mai fine detalii, structurile complexe ale celor mai infime și neglijate realități; Imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii și neglijate realități; Imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii noastre prin fracțiunile de univers proiectate de Bogza pe ecranul omenescului, sezlitate de inteligență și simțirea omenească. Tot astfel și infinitul mare este văzut

de Bogza în ordinea valorilor umane și reprezentate în această perspectivă. Lucian Raicu a pronunțat cuvintele cheie spunînd că viziunea lui Geo Bogza implică o filosofie și că aceasta este la el în legătură cu umanizarea cosmicului și totodată cu o cosmicizare a umanului. E vorba deci de vechea concepție a convergenței macro- și microcosmului, concepție care, de la Pitagora pînă la Goethe și mai departe, orientează spiritul uman spre contemplare și înțelegere (această concepție exprimînd de fapt adevărata esență a umanismului). Din această viziune despre om și univers (nu spun « natură »: pentru Bogza acest concept didactic și cu prea multe conotații de pitoresc nici nu prea pare de fapt să existe; există numai universul, din care fac parte viața, omul, civilizația, cu toate concordanțele și antinomiile lor) — din această viziune decurg unele consecințe, neformulate expres de Bogza dar efective în opera și în acțiunea lui (căci, ca autentică filosofie contemplativă, a lui Geo Bogza are în mod firesc și anumite consecințe pragmatice; trebuie ruinată prejudecata incompatibilității contemplării cu acțiunea, — evident, nu e vorba de neastîmpărul și agitația temperamentelor zise « active », ci de un tip de acțiune reflectată și necesară).

În primul rînd decurge din această viziune ideea unei conștiințe cosmice imanente, deci și a unei etici a universului. Tot ce există, din toate regnurile, poate fi convocat la instanța ei; crabii, de pildă. Știu, e o prosopece, o metaforă, desigur, vizînd una din categoriile abjecției (și stupidității) umane; crabii propriu ziși reprezintă însă abjecția ca atare, perpetuu renăscătoare, independentă de legiunile de indivizi ce o compun. Nu e destul să știm că, așa cum se întîmplă cu crabii descriși de Bogza, pe care marea i-a măturat după două zile, uzura, timpul, evenimentele, mătură mai curînd sau mai tîrziu nenumărații crabi care poluează periodic cu etichete și tertipurile lor (« fiecare gest pe care îl făceau le trăda viclenia, dorința obstinată de a trișa ») digurile societății. Atitudinea filosofică contemplativă față de fenomenele lumii nu înseamnă ratificarea ca fatalități obiective a oricăror turpitudini și imbecilități; acestea se mențin și prosperează mulțumită între altele și unei atari senine toleranțe (ori lășități?). Bogza preconizează împotriva lor în primul rînd neconsimțirea, refuzul oricărui gir, adică o distanță existențială înfinită. E suficient? Greu de spus; în tot cazul e un minim obligatoriu, absolut și irevocabil. La începutul volumului *Paznic de Far*, este înscris următorul avertisment: « . . . impostorii, oricine ar fi fost să fie, oricît de sus puși, orice rol ar fi avut, mai ales în cultură, ei da, au simțit distanța de netrecut, distanța de prăpastie fără fund, dintre falsa lor importanță și gheața din privirile mele ». Acest epigraf explică multe, explică de fapt totul, cu privire la unele vicisitudini pe care le-a avut din cînd în cînd de îndurat autorul. Crabii, impostorii și alte asemenea arătări, sînt doar cîteva din multiplele chipuri ale agresiunii. Geo Bogza denunță agresiunea ori unde o întîlnește și-i decelează pe loc simptomele de sub cele mai banale aparențe. Împotriva agresiunii poate fi necesară violența iar omul trebuie să o poată în mod decis asuma. Este adevărat, în istoria lumii s-a văzut că și non-violența față de agresiune a biruit în cele din urmă, cu această singură condiție: să nu însemne nici un moment capitulare. Capitularia fără replică în fața agresiunii deschide drumul tuturor abominațiilor în progresivă proliferare. Transcriu aici în întregime o tabletă a lui Geo Bogza pe tema violenței necesare contra agresiunii: e intitulată *Pe plajă*:

« În acea dimineată, o respirație mai adîncă a mării, un val al ei mai prelung, umpluse cu apă o cavitate din interiorul plajei, lăsînd în urmă, ca într-un lighean, un mic pește argintiu. Cîțiva copii, băieți și fete, s-au strîns în jurul lui, cu țipete de uimire și bucurie.

Dar apa, scurgându-se în nisip, amenința să-l lase, în câteva clipe, pe uscat.

Atunci, toți copiii, cu mic, cu mare—un « cu mic, cu mare » mărginit între doi și cinci ani—i-au sărit în ajutor. Cu minusculele lor găleți, cu pălăriile, cu pumnii au început să care apă din marea aflată la câțiva pași. Din timp în timp, ea însăși își aducea contribuția, trimițând peste muchia de nisip, un val care îngăduia micii vietăți să înoate, cu iluzia că toate sînt la locul lor în univers.

Dar uneori valul întîrzia mai mult ca de obicei, iar peștele era iar în primejdie. Cuprinși de spaimă și frenezie, copiii cărau apă cu suflitul la gură, fericiți totuși de misiunea pe care și-o asumaseră.

Un personaj, un bărbat în puterea virstei, cu un surplus de sănătate, de forță fizică și de încredere în sine, a ieșit — cam directorial — din mare. Trecînd prin dreptul copiilor, a înțeles dintr-o ochire ce se petrece acolo. Fără să stea mult pe gînduri, fără să adreseze un cuvînt micilor salvatori, s-a aplecat, a prins peștele și, ținîndu-l de coadă, a început să-l fluture prin aer, îndreptîndu-se triumfător spre un cort din interiorul plajei: — lonele, ia uite ce-ți aduce taticu !

În acea clipă am țîșnit ca un tigru, l-am apucat cu violență de braț și am rostit printre dinți: — Du-l imediat înapoi ! După câteva secunde de confuzie și împotrivire, întîlnindu-mi privirea, tatăl lui lonel a pornit cu pași moi îndărăt.

Citise, cred, în ochii mei că aș fi fost în stare să-l ucid ».

Întîmplarea nu este cîtuși de puțin mărunță, cum cei mai mulți ar fi poate dispuși să creadă. Este dimpotrivă o întîmplare pilduitoare. Directorialul individ era un impostor, un invadator, un rinocer, o bestie, iar lonel un pui de bestie crescute de acea bestie în duhul bestialității. Dacă nu s-ar fi produs drastică intervenție, toată plaja ar fi fost infectată de o atroce pestilență morală, nu fără urme, oricît mici dar neșterse, în suflul celor de față, iar individul ar fi continuat să creadă că totul îi e îngăduit și îi aparține; el a rămas desigur neschimbat dar odioasa lui încredere în propria impunitate s-a clătînat măcar o clipă; fie și nemărturisindu-și-o clar, va ști că nu chiar totdeauna și nu chiar totul îi poate merge după plac.

Multe rele și răutăți, remediable sau nu, pot fi omenește de înțeles de nu și de scuzat, unele chiar teribile; unele pot fi trecute, e cîteodată chiar mai bine să fie trecute cu vederea; cu nici un preț însă nu trebuie admisă, cu nici un preț, sub absolut nici un motiv, toleranța față de sămînța bestialității și agresiunii, sub oricît de neînsemnate sau frivole aspecte s-ar vîdi. Citez iarăși din *Paznic de far*:

« . . . cîți își mai aduc amînte, chiar dintre oamenii de cultură, de revolverul cu care una din căpeteniile hitlerismului amenința să tragă dacă i se vorbește de cultură? S-a întîmplat acest lucru profund regretabil, că pe măsură ce s-au lîvit noi generații care nu au avut experiența unui contact direct cu fascismul, noțiunile de fascism și antifascism, atît de dramatice, atît de ultimative în anii de dinainte de război, s-au mai trezească decît suspiciune și indiferență. (. .) în timp ce antifascismul, cu nobilele și decoloratele lui drapele, aparține tot mai mult trecutului, fascismul poate renaște sub nume diferite sau fără nici un nume, în pofta de a trage cu revolverul cînd se vorbește de marile valori ale umanității, în josnicia faptelor și cuvîntului, în grosolanție și ură față de tot ce reprezintă spirituali-

tatea neamului omenesc, într-o nesăbuită dorință de putere, în volup-tatea de a impune teroarea ». (*Meditație asupra unei mari aniversări*).

Revolverul constituie piesa de efect în faimoasa declarație a lui Goering, dar esențialul în ea este alergia la cultură. Funcția pistolului au putut și pot s-o preia, cu aceeași motivație, tot atât de bine arbaleta, lațul, articolul de fond, decizia administrativă și nenumărate altele dintre mijloacele primitive sau perfecționate, fără a omite nici un moment minciuna. Obiectivul, ținta, e însă cultura; alergia, nu indiferența, alergiile la cultură, luind eventual ca pretext tocmai o specială grijă de ea, e o trăsătură definitorie a fascismului; printr-un instinct ce nu greșește, bestialitatea știe că singura forță capabilă de a o desființa este cultura; își mobilizează în consecință împotriva culturii toate resursele agresivității, fățișe sau disimulate, cu atavică, tenace, neabătută ură de moarte. Lupta este poate egală, poate inegală, nu știm; victoria nu a fost încă pînă azi nici cu totul deplină nici cu desă-vîrșire statornică pentru nici una din părți, deși îndrîjirea și neodihna bestialității trădează poate o anxietate, de nu chiar o disperare, poate de un nu prea fericit augur pentru ea; fapt este însă că atacurile bestialității contra culturii sînt continue și directe (chiar cînd sînt camuflate) în vreme ce cultura acționează mai mult indirect și mult mai calm, adică prin creație, prin cunoaștere, prin frumusețe; lumea va fi salvată prin frumusețe, așa a spus unul din marii făuritori ai acesteia.

Antifascismul a însemnat însă o acțiune directă, decisă, consecventă, pe durata a două decenii, cu adeziunea profundă a majorității oamenilor de cultură ai lumii. Evident, acțiune politică în primul rînd, dar și morală și, totodată, în mod inerent, estetică. Neprogramatic, cu totul în afara oricărui tezism, ci în modul cel mai firesc, prin însăși fatalitatea legilor proprii ale creației, antifascismul a inspirat mari opere de artă. Un episod culminant al antifascismului a fost războiul civil din Spania, care a inspirat lui Picasso *Guernica*, lui Malraux *Speranța*, lui Hemingway *Cui îi bate ceasul*, iar unui mare scriitor francez catolic, pînă atunci om de dreapta, Georges Bernanos, una din cele mai strălucitoare și stigmatizante mărturii împotriva fascismului, *Marile cimitire sub lună*. Despre bombardamentele aviației fasciste asupra populației civile, orașelor deschise și chiar satelor spaniole, a scris atunci Geo Bogza o serie de impactante reportaje. Mai tîrziu, scriind tot ca reporter alte texte, ce s-au dovedit a nu aparține de fapt acestui gen și din care, prin succesive și severe pliviri artistice, s-a constituit magnifica *Țară de piatră* (dar să nu uităm nici textele «sacrificate», cele despre «țările de foc și de pămînt»), el a rămas etichetat în mod pripit ca «reporter», adăogîndu-se, fiindcă stilul său avea totuși o prea augustă sonoritate, epitetul de «literar». Reportajul este, fără îndoială, un gen literar, cînd se întîmplă ca, sub o formă sau alta, destul de rar ce e drept, să fie asumat de un veritabil scriitor, dar «reportajul literar» nu e nimic, nu e decît o lamentabilă aberație, o confecție neinspirată, bombastică și stereotipă, simplu bizit de muște la arat. A-i alături lui Bogza, cum am văzut în niște dări de seamă, numele puțin memorabile ale unor autori de atari compuneri, nu știu, adică nu spun, ce dovedește, dar dovedește ceva.

Nostalgia antifascismului și etosul antifascist se simt, s-ar putea zice, în tot ce scrie Bogza, indiferent cît de contemplative și depărtate de tărimurile faptei ar fi multe din cele mai de seamă scrieri ale sale; aceasta fiindcă antifascismul e o consecință a viziunii umaniste despre lume, în sensul pe care l-am definit mai înainte, de convergență a omului cu universul. Și fiindcă, potrivit cu vorbele lui Dostolevski pomenite nișel mai sus, «frumusețea va salva lumea», e lesne de înțeles că nimic nu poate fi mai antifascist decît frumusețea.

ALEXANDRU PALEOLOGU

OMAGII

Inima mea — în scoarța plopului

— Uită-te la brațele interminabile ale omului, și-ai să înțelegi îmbrățișarea poetului ! . . .

Aceasta a fost reacția mea interioară, cu mulți ani înainte, când l-am văzut aievea, pentru prima dată, pe Geo Bogza. Aveam în față un bărbat înalt și impunător, cu fața gravă dar caldă, sculptată adânc, cu gesturi mari și socotite — de fîntînă cu cumpănă de la șes : parcă nu vorbea, ci rostea și se rostea, rădăcina « rost » avînd, aici, dublul înțeles de *grai* și *tîlc*, iar tranzitivul verbului — de participare la un adînc substrat paremiologic.

Reacția mea în fața omului venea să confirme o reacție, mai îndepărtată în timp, față de scrisul său. Citindu-i « aventurile » (acesta mi se pare, totuși, termenul cel mai potrivit) de-a lungul și de-a latul țării, avusesem impresia unui Vâlsan fabulos, capabil să extragă din geografia României o hartă incredibilă, fascinantă și cutremurătoare, a extraordinarului care zace, latent, în banalitate. Văzîndu-l în carne și oase, atît de înalt dar adus puțintel din spate, aveam explicația distanței neverosimile și, în acelaș timp, a contiguității sale cu locurile și lucrurile văzute. Acest Orfeu, înarmat cu bloc-notes și creion, călătorise prin Infernul românesc, detectîndu-i gurile de mizerie și suferință, de oroare și frumusețe, de speranță și revoltă, inventariîndu-i elementele primare — focul, piatra și pămîntul; un fel de inventar presocratic, un tabel tragic al substanțelor — materiale și istorice — capabile să intre, în diverse proporții, în alcătuirea cosmosului românesc. Acest peregrin impenitent urmărise, cu suflul prin vad, peripețiile unui Olt legendar, zeu și muritor deopotrivă, fluviu în spumă și destin descifrat. Înregistrînd și denunțînd, implorînd și blestemînd, lărgind zarea concretă a unei țări pînă la granițele unui tărîm regresiv, de ere flerbînți; scormonind timpul cristalizat și insuflîndu-l pe cel încă magmatic, — Geo Bogza degajase,

din tezaurul nostru de moaște și minuni, aura buroasă a unor vârste îndepărtate, grindina unor teribile prăbușiri geologice, vuietul de precară civilizație adăugată. Căci spațiu și timp formează, la acest scriitor, un singur calendar — cu momente și locuri faste și nefaste; ba, poate, chiar mai mult: un zodiac răsturnat în țărână, în care figuri simbolice — ca Vărsător, Berbec sau Scorpie — sunt înlocuite cu orașe și munți, cu persoane reale, cu stări de lucruri uluitoare în dramatismul lor, iar vîntul nevăzut dintre constelații — cu un fel de vremuire aprigă a Istoriei. Mai puteam, oare, să cred în existența unei « Românie pitorești », confruntat cu un asemenea obraz al țării, detunat și schimonosit de durere, ca pielea mușcată de molimi a unui astru mort? Un stil propriu, cînd liturgic, cînd precipitat, servea acestei viziuni: un stil ce copia parcă — nu un model de scriitură — ci caligrafia însăși, indelebilă, a reliefurilor pe care le călcase: fraza în cascade revărsate ca riurile, cuvîntul aspru ca piatra sau dulce ca vîntul, patosul grav al rostirii — orgă de codri bătrîni.

Astăzi, imaginea lui Geo Bogza a rămas, pentru mine, aceeași — neatinșă de zile și ani; iar rostirea lui — între pildă și proverb — îmi confirmă un stil al său de a celebra cotidian sărbătorile sonore, încărcate de înțelepciune, ale limbii materne.

Există, oare, adăpost stătător pentru asemenea spirite călătoare prin țară și grai, prin zodii și Istorie? Dacă ar fi să dau crezare iscăliturii sale, Geo Bogza s-a fixat, în ultimii ani, în chiar centrul țării, sub forma unui plop svelt și neînduplecat, înfășurat spiral într-o mantie de frunze subțiri, sensibile la cea mai mică adiere.

În scoarța acestui simbol, astăzi cu frunziș argintiu, îngăduiți-mi, iubite maestre Geo Bogza, să creștez o inimă și să-mi scriu numele-n ea.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

ARGHEZI în premieră engleză

Firește că nu poate fi decît salutată o traducere dintr-o carte românească într-o limbă de, așa cum se spune, circulație universală. Cu atît mai mult atunci cînd o asemenea versiune într-o limbă străină beneficiază de girul unei edituri de prestigiu și de experiența unui traducător care aliază cunoașterii limbii noastre și frecventarea climatului cultural românesc. Putem nădăjdui atunci că vom avea în față nu o simplă transpunere, ci o încercare a valorifica o creație culturală, așa cum se cuvine să fie propusă unui public străin — ținîndu-se seama adică de coordonatele și rezonanțele culturale din care s-a hrănit. O astfel de traducere care să ne îndreptățească speranțele și convingerile pe care le nutrim, fiecare din noi, că valorile culturii românești sînt comparabile cu cele mai de preț ale culturii universale, avem acum în volumul reprezentînd o antologie din versurile lui Arghezi în limba engleză. Cartea, apărută în condiții grafice impresionante, poartă emblema uneia din principalele edituri de cultură din Statele Unite — *Princeton University Press*, apreciată nu numai peste ocean atît pentru volumele sale de estetică, critică și istorie literară, cît și pentru colecțiile de poezie americană și străină. Volumul de care e vorba — *Selected Poems of Tudor Arghezi* — face parte de altfel dintr-o serie purtînd numele unui erudit american, Charles Lockert (cunoscut pentru traducerile sale din Corneille și Dante), și în care au apărut pînă acum antologii poetice din operele lui Seferis, Cavafis, Tadeusz Rozewicz, René Char. Însă ceea ce arată de la început că abordarea liricii argheziene se face nu numai în spiritul dragostei pentru frumosul poetic, este faptul că antologia și transpunerea ei în engleză poartă semnăturile a doi scriitori de valoare. Este vorba de Michael Impey, cunoscut în România și în străinătate ca autor al unor studii și eseuri despre poezia românească și în special despre poetica lui Arghezi, pe care a studiat-o la o universitate românească, și de un apreciat poet american din generația post-belică — Brian Swann. Cel doi scriitori americani au încercat nu numai o prezentare, pentru publicul țării lor, a unuia dintre marii poeți contemporani, ci s-au străduit să creeze și o carte frumoasă și în același timp solidă, sub aspectul seriozității informațiilor științifice pe care le propun publicului, prin forța împrejurărilor, necunoscător al poeziei românești. Volumul cuprinde astfel

o introducere, în care autorii versiunii își mărturisesc adeziunea la principiile după care a lucrat Arghezi însuși în remarcabila sa operă de tălmăcitor al poeziei străine. Ținând seama de spiritul cu totul diferit în care evoluează în momentul de față poezia americană (în așa numita, de către criticii americani, perioadă « post-contemporană »), traducătorii își recunosc deschis dificultățile aproape de neînvins în abordarea și intruparea în cuvinte englezești a magicelor construcții verbale și încrengături muzicale ale versului arghezian. Astfel se justifică opțiunea celor doi scriitori americani pentru o formulă poetică în care, spre a se încerca păstrarea spiritului poeziei respective, s-a sacrificat rima, și implicit o parte — importantă — din ceea ce face farmecul atât de caracteristic al lui Arghezi.

Tocmai pentru că un cunoscător atât de versat al operei argheziene — și al culturii românești — cum este Michael Impey a fost conștient de riscul asumat, co-autorul versiunii americane a ținut să adauge o Prefață, de fapt un adevărat studiu, întreprins cu siguranță a nuanțelor, cu o bună cunoaștere a caracteristicilor operei studiate și constituind o introducere competentă în poezia celui care a scris *Cuvinte potrivite*. « Printr-un proces îndelung de distilare — se spune în această prezentare-studiu — Arghezi ajunge în cele din urmă la imaginea firească, naturală, care este *corelativul obiectiv* al viziunii sale lăuntrice. Ca interpret și transmițător al suferinței colective în ale sale *Flori de mucigai* de pildă, el renunță la ambiguitate și pornește de la imaginea concretă, doar pentru a deschide perspective amețitoare și a invita la intuiții tainice, noi în mintea cititorului . . . » Și, de asemenea, pentru a suplini pierderea muzicii argheziene, Michael Impey a socotit necesar să adauge, în fruntea volumului, și un « *ghid de pronunție* » al cuvintelor românești, permițând astfel cititorilor, odată ce au abordat textul versiunilor englezești, să încerce descifrarea versurilor originale cu o pronunție cât mai aproape de cea a autorului. Pentru că unul din meritele acestui frumos volum de poezie îl constituie faptul că textul poemelor traduse se înfățișează pe contrapagină cititorului, apropiind astfel și mai mult această lucrare poetică și de ceea ce, fără prea multă exagerare, s-ar putea numi o ediție științifică.

Ținând seama deci de delimitările pe care și le-au recunoscut însăși traducătorii, înțelegem că volumul de *Poezii alese de Tudor Arghezi*, prezentat publicului american nu urmărește echivalențe, ci înfățișarea semnificației pe care, în poezia română, în cultura universală, o are lirica acestui mare orfevru al cuvintelor — și al înțelegerilor. Versul lui Arghezi trebuie citit în engleză în cartea aceasta nu așa cum îl știm, cu incomparabila sa muzică — nu numai a sonorității stihurilor, ci și lăuntrică, așa cum ne stăpânește gândurile și sensibilitatea — ci în contextul poeziei actuale de limbă engleză, așa cum o cunoaștem de la marii ei reprezentanți ai cadențelor albe, altminteri desfășurându-și frumusețile și prețioasele muzici — așa cum o știm, de pildă, la T.S. Eliot sau la atât de numeroșii poeți actuali, în opera cărora, prin diferite canale și personalități poetice de mai mare sau mai mică anvergură, se face simțită prezența lui Whitman. (Și noi, cei care-l trăim pe

Arghezi, știm că n-am putea fi acuzați de prezumție dacă invocăm asemenea nume drept eventuale criterii de comparație.) Putem lua astfel, ca exemplificare, două stanțe dintr-unul din poemele ce au fost remarcate drept reușite ale volumului discutat aici, *Poate că este ceasul* (*Perhaps It's Time*). Să vedem astfel cum sună strofa a doua: «Without humility and pride, / Let us recall ourselves in the night/ from thread to thread, / And witness on rocks the zigzag of chalk / In which fragile testimony left its trace». Versul englezesc pare să sune uscat, lipsit de înalt-sunătoarea psalmodiere a originalului («Și, fără umilință și fără de mândrie. / Să ne-amintim în noapte, de noi din fir în fir»...). Însă, dacă ne gândim la modalitatea de exprimare antiretorică a poeziei actuale de limbă engleză, înțelegem ușor că simplitatea primului stih englez este deopotrivă de elocventă, pentru contextul cultural în care e chemată să sune, ca și cea românească. Dar ultimul vers — în traducere literală: «În care firava mărturie și-a lăsat urma» este, în spiritul creat în lirica anglo-saxonă de sinceritățile necăutate ale poeziei confesive, de pildă, la fel de impresionant-retoric ca și frumoasa prețiozitate a românescului «În care-și puse pasul fragila mărturie».

Constatăm astfel că înțelegerea spiritului poeziei argheziene — pe care s-a priceput să n-o reducă doar la muzicalitatea ei somptuoasă — i-a slujit lui Michael Impey spre a construi în muzica aparte a poeziei limbii sale nu niște mecanice transpuneri, ci reconstruiri atent ponderate ale gândului originalului. Reproducem, pentru cei care ar avea dorința să urmărească încă această muncă și inteligentă și migăloasă, și strofa a patra a aceleiași poeme: «And if our knees are torn by thorny paths, / Why does everything that has ever been turn to sadness? / Is it not autumn? Let us make a shelter of ourselves, / And gather the desert near the warmth of homes.» (Și originalul: «Și de ni-s rupt genunchii de căile spi-noase, / De ce pentru-ntristare să fie tot ce-a fost? / Nu-i toamnă? Să ne facem din noi un adăpost / Și s-adunăm deșertul, la cald, pe lângă case...»)

O reușită indiscutabilă a acestei modalități de transpunere — și o piesă a cărei realizare permite să urmărim mai îndeaproape procedeele de lucru ale autorilor versiunii englezești — o constituie poemul *The Mystic Chalice* (*Potirul mistic*). Într-un fel, asistăm în acest poem la «spunerea» lui Arghezi așa cum ar putea ea să sune într-o altă tradiție culturală și într-un sistem prozodic acceptat și folosit de confrății săi întru poezie. (Însă rămîne o întrebare la care ne-am lua libertatea să ne reîntoarcem mai târziu, și care este ridicată tocmai de ceea ce dă valoare și preț gestului de creator al lui Arghezi — și anume faptul că el nu a folosit decît în parte uneltele comune, ci a căutat — izbîndind în această căutare — să sfărîme niște tipare și să schimbe climatul poetic și de sensibilitate ambiant.) Întîi textul românesc al primei strofe: «Iată-l cuprins în singura lumină / Ce-o alătește cerul pe pămînt. / De liniști mari cărarea lui e plină / Și pasul lui e tinăr, drept și sfînt, / Precum ar fi al codrilor de stele / Cînd s-ar mișca din loc, și-n mers / Păstorul alb, ivindu-se-ntre ele. / Și-ar face drum, pascînd, prin

univers». Cităm acum textul englezesc, pe care-l vom și reproduce în versiune literală, tocmai pentru a putea distinge lucrul transpunătorilor: « In the unique light Heaven grafts on earth / See him. / His path is full of huge silences / And his step young sacred and straight / Like that of the white shepherd / Of the wooded stars when he first moved from his place / And appearing among them on his journey / Passed on his way, grazing his flocks through the universe ». Și: « În unica lumină pe care Cerul o altoiește pe pământ / Vedeți-l. / Căderea lui e plină de tăceri imense / Și pasul său tânăr sacru și drept / Ca cel al păstorului alb — Din stelele împădurite când întâia s-a urnit din loc / Și ivindu-se între ele în drumul său / Și-a văzut de cale, păscându-și turmele prin univers. »

Constatăm în primul rînd trecerea într-o altă solemnitate a dicțiunii, acum cîntită din ritmul sigur, hieratic, tradițional — românesc-tradițional — al versului arghezian, spre cadența altminteri categorică a unei poezii de multă vreme obișnuită să folosească, în marile declarații existențiale sau în poemele simple de iubire, o vorbire antiretorică, reținută și expresivă în austeritate și nu în drapările limbajului liric convențional. Ceea ce spun primele două versuri e declarat simplu, direct, a-poetic — al doilea șir al acestui distih fiind o simplă încheiere abruptă și cu totul nepretențios literară a unui enunț. Miraculosul poetic, pe care artistul român l-a lucrat cu îngrijire dintr-o așezare savantă a muzicalităților verbale, revenind previzibil (dar asta neînsemnînd că și monoton, firește) și despre care știm că se vor urma în aceeași cadență în tot cursul poeziei, e aici sacrificat în folosul numirii imediate a lucrurilor-așa cum poezia americană, engleză, o practică de mult, sub diferitele ei înfățișări — fie că e vorba de formulele muzicale și aluzive ale lui Pound și ale școlii sale, de cele mai accentuat literare și solemne, ale lui Eliot, sau de descendenții lui W. C. Williams, care nu găsesc ideile decît în lucrările însele. Versurile englezești, așa cum le-am reprodus și în înțelesul lor imediat, lexical, se urmează în același fel, respingînd miraculosul dicțiunii (de aici și versiunea ne-emoțională a versului al patrulea — « și pasul său tânăr sacru și drept » — care ocolește, implicînd, doar, hieratismul coral al originalului. Ceea ce e important însă este că miraculosul — minunatul poeziei lui Arghezi, cu aproape toate implicațiile originalului — se constituie treptat din această poezie, altminteri distribuindu-și înțelesurile — și subînțelesurile, și lectura textului de către un cititor obișnuit cu modul de a spune al poeziei americane a momentului se apropie de ceea ce, pentru un român, face vraja lui Arghezi. (Strofa a treia, pe care, dacă spațiul ne-ar permite, am reproduce-o în același mod, ar demonstra și mai limpede aceasta.) Am mai putea cita de asemenea alte titluri de poeme în care lucrarea migăloasă, gîndită atent, a transpunătorilor își arată roadele, și de fapt greutatea ar fi să alegem asemenea titluri, pentru că cele mai multe din poemele care alcătuiesc volumul pot intra în această categorie.

Avăm deci o versiune a lui Arghezi adresîndu-se cititorilor obișnuiți ai poeziei anglo-saxone contemporane, versiune organizată așa cum doi scriitorii moderni,

— de formație și gust sigur nu numai în domeniul liricii contemporane din țara lor și din momentul contemporan, — au crezut că o pot alcătui pentru a facilita recunoașterea unui mare clasic al secolului nostru. Valoarea volumului oferit de Michael Impey și Brian Swann aici stă, și reușita întreprinderii (unei întreprinderi și a unei munci pornite cu sensibilitate poetică și inteligență artistică evidente), nu poate fi decât salutăată. Lucrarea celor doi scriitori americani a fost de altfel elogiată la apariție și de un spirit în egală măsură competent să cîntărească frumusețile versului arghezian ca și modalitățile de transpunere a acestor bijuterii poetice într-o limbă cu tradiții deosebite, cum e cea engleză. E vorba de Mircea Eilade, al cărui salut e reprodus de editori și care rezumă adecvat semnificația apariției respective: « Prin această carte — spune el — publicul de limbă engleză va descoperi un mare poet modern ».

Că îl va descoperi, lucrul e sigur. Rămîne însă o nuanță — pe care o discutăm acum, firește nu din dorința de a ridica obiecții la o lucrare ale cărei merite reies din cele arătate mai sus, ci pentru că ea izvorăște de fapt din mai vechea și atît de disputată problemă a posibilității traducerii de poezie. (Și încă, înainte de a ajunge la ea, ne-am mai lua libertatea să nădăjduim în îndreptarea unei evidente scăpări — singura pe care am găsit-o în volumul de față — și care știrbește o împlinire altminteri atît de valoroasă: Este vorba de poema *Lingoare* pe care autorii transpunerii au intitulat-o *Typhoid*. Oricît de figurat ar fi luat cuvîntul, el riscă să delimiteze și să « aducă pe pămînt » — de altfel într-un mod cu totul înexact — înțelesul poeziei, înțeles pe care, de altfel, traducătorii l-au urmărit cum se cuvine în versiunea lor.)

Să revenim la nuanța de mai înainte. Am văzut că poetul român este prezentat unui public obișnuit cu anume procedee literare și format în alte tradiții de cultură și manevrare a noțiunilor și a cuvintelor. În sensul acesta remarcam această deconvenționalizare a prozodiei argheziene pentru a i se aduce stihurile într-o altă modalitate a poeziei, la urma urmelor, într-o altă convenție. Și atunci simplificările dantelărilor argheziene, odată ce ne dezobișnuim să le privim ca împletăci, se răscumpără prin fluenta și expresivitatea de alt ordin a versului american. Rămîne, firește, regretul de a vedea cum, pentru moment, aurările acelei înimitabile potriveli de juvaere și opacități ale versului celui care a potrivit cuvintele ca nimeni altul, rămîn încă neștiute într-o lume a poeziei care le-ar primi de sigur cu încîntare. Regretul din totdeauna al iubitorului de poezie care vede în transpunerea în altă limbă ceva mai puțin decît a întîlnit în original.

Autorii versiunii pe care am discutat-o au ales o soluție — cea a apropiierii de climatul general al liricii propriiei lor limbi, și anume al climatului strict contemporan, căutînd astfel să desprindă semnificația lui Arghezi pentru un cititor al acestui deceniu în limba în care a fost prezentat. Am văzut că această soluție comportă însă unele sacrificii. Dacă aceste sacrificii ar fi putut fi evitate, dacă am putea nădăjdui într-un Arghezi și al muzicii sale caracteristice, nu numai al înțe-

lesurilor, rămîne o întrebare în continuare. Mărturisim că nu am fi știut cum să-i sugerăm răspunsul dacă n-am fi citit o recenzie consacrată volumului englezesc de care a fost vorba, și anume cea apărută în *Viața Românească*, nr. 5—1977. (Este de altfel singura dare de seamă pe marginea acestei apariții de poezie argheziană în limba engleză, eveniment care, mărturisim, ne-am fi așteptat să fie comentat mai amplu). Autorul articolului din *Viața Românească*, Andrei Brezianu, care este nu numai un foarte competent cunoscător al literaturii anglo-saxone, ci și un foarte fin traducător din aceste literaturi, vorbea, după ce sublinia reușitele lucrului celor doi scriitori americani, de eventuala propunere a unor corespondențe de limbaj, de univers poetic, de natură să sugereze o asemenea abordare a poeziei lui Arghezi, spre a o face apropiată — și mai discernabilă în adevăratele dimensiuni — cititorilor anglo-saxoni. El propunea în acest sens un poet a cărui operă cunoaște iarăși o rezonanță nouă în climatul poeziei de limbă engleză: Thomas Hardy. Acest poet, care chiar dacă nu e întotdeauna un liric la fel de adînc chinuit de mari întrebări metafizice și nu e deopotrivă de viguros și de obsedant în viziunile lui, ca Arghezi, îi poate fi totuși comparat în anumite privințe, și poate tocmai prin însușirile care au făcut să fie redescoperit ca o sursă de influență și referință în poezia postbelică engleză. Am mai îndrăzni să adăugăm, tot ca o referință pentru o eventuală muzicalizare engleză a stihurilor argheziene, unii poeți — și mai puțin comparabili valoric, dar pentru cititorii respectivi permițînd eventual apropieri care să degajeze mai nuanțat tehnica și statura reală a poetului român — și anume, Robert Graves sau Edwin Muir. Semnificativ este că acești poeți numiți la urmă au fost mai de curînd sau mai demult descoperiți din nou și reevaluați favorabil în literatura țării lor. Firește, nu poate fi vorba de a-l trece pe compatriotul nostru într-o subordonare eventuală a unor asemenea nume. Vroiam doar să sugerăm că, din moment ce asemenea scriitori au demonstrat că o prozodie clasică poate fi receptată ca actuală și convingătoare pentru sensibilitățile moderne, am avea speranța că se va ajunge totuși și la comunicarea universului arghezian și în sunetul, nu numai în spiritul său.

MIRCEA IVĂNESCU



Corectura: LIDA IGIROȘIANU
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ»

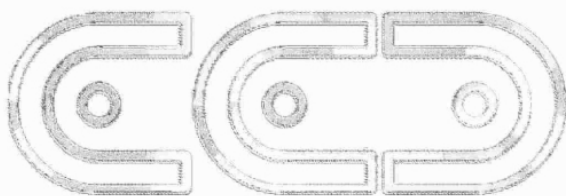
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 14

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

